


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 410 سبتمبر 2004

# اللغة الثانية

د. سالم عباس خداده

# صوت الآخر في الرواية

شحات محمد عبد المجيد

القراءات:

«مساءات وردية».. جدلية الذات والواقع

«النخيل» ذاكرة الأمس بلفظ عصري

الحزن عند صلاح عبد الصبور

# الدراسة النفسية للأدب

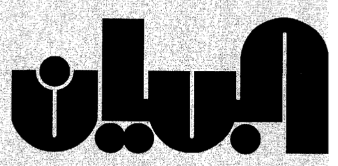
د. هيفاء السنعوسي

# وجه آخر في الحشد

منى الشافعي

## الناقد أحمد المناعي: فهم النص تحكمه درجة الثقافة

لوحـــة الغــلاف لفنان عـــالمي انكليـــزي نقلهـــا عنـه الفنـان
التشكيلي الكويتي عبدالعزيز التميمي




العدد 410 سبتمبر 2004

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

## ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

## الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.


## المراسلات


رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603





موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com


## قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(410) September - 2004



Al Bayan

**Editor-in-chief**
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

# اللغة الثانية والرسالة المفقودة

بقلم: د. سالم عباس خداده

أود ابتداء التذكير بأن «اللغة الثانية» مصطلح شاع لدى كثير من النقاد، يشير إلى اللغة التي يستخدمها النقاد في معالجة النصوص الأدبية التي تمثل لغتها اللغة الأولى..

هذا الترتيب قد يتغير إذا كانت لغة النقد غير تابعة، بمعنى أنها تحاول التنظير بعيداً عن معالجة النصوص، تتغيا بذلك - إن صدقت - قيادة الوعي الإبداعي والنقدي إلى آفاق جديدة..

المهم هو أن «اللغة الثانية» فيما يبدو، لم تعد تقدم رسالتها كما يجب، فالنقاد مشغولون بالنظريات الجديدة، يتسابقون في الكتابة عنها حيناً، وفي محاولة تطبيق إجراءاتها حيناً آخر، وهم في ذلك يكادون يكونون منفصلين عن الإبداع المتدفق على الساحة، وتبعاً لهذا نجد المتلقي لا يعرف ما يجري حوله، فهو غارق في تيار متلاطم من الإنتاج الإبداعي في الشعر والقصة القصيرة والرواية و... ويجد غالباً صعوبة في قراءة ما يقع بين يديه من هذا النتاج، إذ يلتفت يميناً ويساراً فلا يرى من يعينه على معرفة الحقيقة، فلغة الإبداع تغيرت، ولغة النقد تغيرت كذلك، وهذان التغييران يبدوان غير منسجمين، أي أن لغة النقد المتغيرة منفصلة عن لغة الإبداع الجديدة، فكل منهما يلعب دوره بعيداً عن الآخر، وهذا ما يزيد من غربة المتلقي أمام النص الإبداعي، وهي غربة تزداد قساوة حين يلجأ إلى النص النقدي «اللغة الثانية»، فيجد نفسه في حاجة إلى فك مغاليقها من جهة، ثم إنها تتغافل عن الإبداع الجديد من جهة أخرى، سعياً وراء ارتداء المفاهيم التنظيرية التي لا يسمن كثير منها ولا يغني من جوع عند أول مواجهة مع النص الإبداعي.. ولعمري تلك مصيبة تضاف إلى المصائب التي يشتكي منها حاضر هذه الأمة..

صحيح أن متابعة المنجز النقدي الجديد ضرورة لا غنى لنا عنها، وصحيح أن متطلبات البحوث العلمية خاصة في المجال الأكاديمي تقتضي شروطها الخاصة لجمهور خاص، ولكن من المهم أيضا والصحيح كذلك أن الناقد يجب أن يفسح في عطائه جانباً يمارس فيه دوره تجاه الجمهور العام من القراء الذين يتشكل ذوقهم ووعيهم من خلال إسهامه الفعال في إعادة الجسر بين المبدع والمتلقي بالتركيز على الوظيفة الجوهرية للغة الثانية على نحو ما كان يفعل كبار نقادنا في القرن الماضي..

نتمنى أن يعود نقادنا إلى رسالتهم الحقيقية، ليثيروا الحياة الأدبية والثقافية..



# - صوت الآخر في الرواية

شحات محمد عبد المجيد

# صورة الآخر في الرواية

بقلم: شحات محمد عبدالمجيد (مصر)

## أهم التحولات النقدية في نظرية باختين

## الوعي الذاتي كاف لتفكيك الوحدة المنولوجية للعالم الفني

**يبدو لي أنه من الصعوبة بمكان الحديث عن ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) الناقد، والمنظّر، والفيلسوف الروسي، بطريقة منهجية صارمة تراعي المقدمات والنتائج، فلا أفكاره تومئ ـ ولو محض إيماءة ـ إلى تلك الحدود أو «التخوم» المميزة أو العلامات الفارقة بين فكرة وأخرى، ولا حياته ـ أيضا ـ تتصف بذلك الانتقال التدريجي أو المنطقي من مكان إلى آخر، فدائماً ثمة تمويه للحدود، وتذويب للتخوم، واختراق للمسافات، بل وكسر ـ أيضا ـ لكل أشكال التمايز والتراتب والانفصال، سواء بين مفهوم وآخر، أو بين صوت وصدى، مؤلف وعالم، فرد وجماعة.. الخ.**

باختصار، ثمة صعوبة بالغة ـ أو هكذا أتخيل، على الأقل ـ تواجه من يتصدى لكتابات ـ أو حتى للتأريخ لحياة ـ ذلك الرجل: المفكر والمبدع والإنسان.

هذا التوزع ـ والتداخل والتشابك في آن ـ جعل كتابات باختين تضرب بجذورها في مجالات شتى، تتراوح بين الفلسفة، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، ونقد الشكليين الروس، واللسانيات، والإيديولوجيا، ونظرية الرواية، ثم نراه يكتب عن فرانسوا رابليه، وجوته، وتولستوي، ودوستويفسكي، وعلاقة العلوم

الإنسانية بالعلوم الطبيعية.. وغير ذلك، وكلها مجالات متداخلة في وعي باختين، الناقد والمنظر والفيلسوف، بطريقة تجعله كاتباً «متعدد الوجوه والأصوات».

على أية حال، يمكننا - في هذا السياق - قراءة باختين، أو لنقل بصفة أدق: قراءة المنظومة الفكرية لديه - وقراءة نظريته في الرواية، من ثم - من خلال تحليل «وتأمل» أي من مفاهيمه التي هي - رغم كثرتها وتعددها اللافت للنظر بحق - شديدة التواشج والإحالات إلى بعضها البعض. من هنا، سأحاول - في هذا الفصل - التركيز على فهم باختين لما يمكن أن أطلق عيه «صوت الآخر في الرواية»، معتمدا في ذلك على ترتيبي المُغرض (ربما!) لمفاهيمه - ولأفكاري الخاصة عنه - بطريقة بعينها تخدم هدف هذا المدخل النقدي أو ذاك بشكل خاص، ومعتمدا - في الوقت ذاته - على كتابات باختين نفسه بالدرجة الأولى، فضلا عن الاستعانة ببعض الكتابات الشارحة لأعماله، أو حتى المنتقدة له، أو المطورة لنظريته ولمفاهيمه المتعددة.

(لماذا نقرأ باختين الآن؟ ولماذا ندرسه كل هذا الدرس؟ وكيف نتعامل مع أفكاره ومفهوماته؟

هل ثمة صلة بين مفهوماته المتنوعة؟ ما هي؟)

لعل أحد التحولات النقدية المهمة التي واجهنا بها باختين هو تحوله عن - أو إزاحته - مفهوم اللغة Langue الذي طرحه البنيويون، من حيث هي نسق منغلق على نفسه من العلامات والإرشادات، دون اعتداد بالذات المرسلة أو المستقبلة، مستبدلاً بذلك مفهوم «الخطاب» الذي يُعنى باللغة من حيث هي «منطوق» أو «تلفظ» Ut-terance، يتضمن ذواتاً متحدثة وكاتبة، ويتضمن، من ثم، قراء ومستمعين، في سياقات اجتماعية وثقافية بعينها. لذلك، لم يعد مهماً - من وجهة نظره - النظر إلى «العلامة» بوصفها وحدة ثابتة (أو إشارة فحسب) بقدر ما هي مكوّن نشط للحديث تعدّله وتغير معناه وتوجه طرائق استقباله وتفسيره وتأويله موجات متوالدة ومتقاطعة من النغمات - أو التنغيمات - والتقييمات والتضمينات الاجتماعية المتغيرة بتغير السياق، وحيث إن تلك التقييمات والتضمينات تتغير باستمرار، إذ «المجمع اللغوي» هو في حقيقته مجتمع متنافر heterogeneous يتكون من مصالح عديدة متضاربة، فإن «العلامة» لديه ليست محض عنصر محايد، أبتر، بل بؤرة للصراع والتناقض. فاللغة - من خلال هذا التصور - ميدان للنزل الإيديولوجي، وليست نسقاً جامداً، والكلمات دائماً «متعدد النبر» وليست وحيدة المعنى، إذ تولد في سياق عملي يشكّلها ويغير معناها، في حين أن الوعي الإنساني هو تعامل الذات النشط، المادي، السيميوطيقي، مع الآخرين، وليست مجالاً داخلياً منبت الصلة بهذه العلاقات. وهو في ذلك مثله مثل اللغة، يوجد «داخل» و«خارج» الذات في آن. هكذا، لم يعد واجباً النظر إلى اللغةً لا بوصفها «تعبيراً» ولا

«انعكاساً»، ولا «نسقاً مجرداً»، بل من حيث هي وسيلة مادية للإنتاج، يتحول فيها الجسم المادي للعلامة إلى معنى من خلال عملية نزاع وحوار اجتماعيين ومستمرين أبداً.

من هنا، لا تصبح اللغة، عند باختين، محض نسق جامد، محايث، منغلق على ذاته، بل ساحة للصراع، والتعدد، والتناقض، والإيديولوجيا. فكل لغة - من منظور باختين - هي ممارسة اجتماعية مشبعة بتقييمات وتضمينات وإحالات إلى رؤى متناقضة وكامنة بداخلها، ولا تشير كلماتها إلى الموضوعات فقط، بل تتضمن - أيضاً - مواقف إزاءها.

بهذه الطريقة، يكسر باختين تلك الثنائية الزائفة - من وجهة نظره على الأقل - التي صاغها فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure حين فرّق بين «الدال» و«المدلول»، كما نراه يرفض بشدة ثنائية «الشكل» و«المضمون» أيضاً، لتصبح كل جوانب الشكل نتاج تفاعل اجتماعي بالأساس. «فالاستعارة»، مثلاً، ليست محض لعبة لغوية تهدف إلى اقتراض الصفات - من إنسان لحيوان، أو العكس، كما في مقولاتنا الشائعة والمتواترة في كتب البلاغة العربية القديمة، تعبيراً عن «الشجاعة» للرجل أو «الجمال» للمرأة: «زيد أسد»، و«هو أسد»، أو «هي غزال» و«هي رشأ» - كما أنها ليست ممارسة لغوية شكلية تهدف إلى اللذة واستثارة المستمعين واستقطابهم، أو حتى اللعب بالمفردات، بل هي - فوق ذلك كله - توزيع مغاير للقيم الراسخة في مخيلتنا الجمعية (عن: الشجاعة / الجبن، الجمال / القبح، الكرم / البخل، الغنى / الفقر،...)، أو هي - ولنقل ذلك بدقة ودون تردد - إعادة توزيع لتلك القيم التي رسختها أعراف ومواضعات اجتماعية وتاريخية قديمة جداً.

من خلال هذا الفهم المغاير للغة، يطرح باختين مفهوماً بديلاً للغويات هو عبر اللغويات أو عبر اللسانيات Translinguistics، ليفصل من خلاله اللغويات Linguistics عن الأسلوبية Stylistics قائلاً:

«في الوقت الذي كان سوسير ينظر إلى اللغة (ويُنظِّر لها في الوقت ذاته) باعتبارها امتلاكاً للمعايير Norms، في حين كانت الشكلانية تنظر إلى الأدب بوصفه امتلاكاً للانحرافات Deviations، فإن باختين - بعيداً عن نظريات التناسق التزامني Synchronic للغويات، وبعيداً عن الإنتاجية التعاقبية (الإنتاج التاريخ) Siachronic Productivity للأدبي - يطوّر نظرية إنتاجية العلامة، بشكل عام، ومن خلال بُعديها (التزامني والتعاقبي)، أي أنه يطور نظرية اللغة من حيث هي إنتاج لعلامات اجتماعية.

وتشتغل هذه الـ «عبر لغويات» ضمن ما أطلق عليه فولوشينوف (...) اسم الحد بين الشعريات واللغويات».

فإذا كان موضوع اللسانيات يتشكل من اللغة وتقسيماتها الفرعية (الوحدات الصوتية، الوحدات الصرفية، الجمل.. الخ)، فإن

موضوع علم عبر اللسانيات يتشكل من الخطاب الذي يتمثل بدوره التلفظات الفردية، «الخطاب أي اللغة بكليتها الحية الملموسة، (...) الخطاب أي التلفظ» الذي هو نتاج إنشاء ومزج، وليست المادة اللغوية سوى واحدة من مقوماته. فالتلفظ ليس عملاً خاصاً بالمتكلم وحده ولكنه نتاج لتفاعله مع المستمع الذي يدمج تفاعله هو أيضاً ويكامله مع التفاعل الخاص بالمتكلم سلفاً.

هذا الفهم للغة ولعلم عبر اللسان يخلق فهماً مختلفاً تماماً لمفهوم «الشعرية» أو «الأدبية» poetic الذي ألحّ عليه الشكليون، فلم يعد مفهوم الشعرية - في «الشعر» أو «الرواية» - منصباً على «النص» من حيث هو فضاء منغلق على ذاته ومحدد سلفاً فحسب، بل انسحب بالقدر نفسه - لدى باختين - على «ما وراء النص»، وبذلك تصبح الأدبية خاصة نوعية للأدب، لا بوصفه نصاً، وإنما خاصية نوعية تتصل بالأدب من حيث هو «خطاب» Discourse منفتح الحدود والآفاق أو «تلفظ» يحوي «آخرين» قارين بداخله دائماً، ويحتفي بالمعيش الاجتماعي قدر احتفائه باللغوي والنصي. بهذا المعنى، يصبح باختين ناقداً «ما بعد شكلاني Post-Formalist»، حين يتجاوز ذلك الفهم الشكلاني الضيق، لكن بعد أن يمتص تعاليم هذه الشكلية ويتمثلها تماماً.

موضوع الشعرية - إذن، كما يفهمه باختين - ليس النص، وإنما هو «جامع النص»، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص.

وعلى الرغم من أن مفاهيم باختين النظرية، فيما يتصل بنظرية الرواية، أو بغيرها، تضرب بجذورها في علوم وأنواع أدبية شتى، فإن الحقل الرئيسي لعمله هو نظرية الرواية، فكتاباه الأساسيان أولهما عن «رابليه وعالمه» وثانيهما عن «مشكلات الإبداع الفني عند دوستويفسكي»، لذا، كثيراً ما تحيل كتاباته إلى خطاب الرواية، من حيث هي - أي الرواية - ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ولكون أسلوبها جُماعاً لأساليب، ولغتها نسق من لغات. والخطاب، في الرواية، علاقة بين أصوات شتى، ظاهرة ومضمرة، بما هي تمثيلات لطبقات اجتماعية وتاريخية وثقافية، فضلا عن كونه فضاء يجمع بين «أنا» و«آخرين» متكلم ومستمع، ربما يتبادلان مواقع البث أو الإرسال:

«الخطاب في الرواية (كما هي العلامات جميعها)، إذن، خطاب «بين - فردي». إن كل ما يقال، ويعبّر عنه، يقع خارج «نفس» المتكلم ولا ينتسب إليه فقط. لا يمكن أن نعزو الخطاب إلى المتكلم وحده، إذ قد يكون للمتكلم حقوق غير قابلة لتحويلها إلى شخص آخر، لكن للسامع أيضاً الحقوق نفسها، وكذلك لأولئك الذين يترجع صدى أصواتهم في الكلمات التي أوجدها المؤلف (إذ ليس هناك كلمات لا تنتسب إلى شخص ما)».

-2-

(- ما أوجه التشابه، وما أوجه الاختلاف، بين مظاهر الكرنفال في عالمي رابليه ودوستويفسكي، وكيف

يتجلى «الكرنفالي» في «الشعري»؟

- ما قيمة الاحتفاء بدراسة وتحليلي الكرنفالي، من حيث هو ظاهرة تتصل بالثقافة الشعبية، بعيداً عن النص الأدبي (اللغوي)؟

- هل ثمة علاقة بين «الكرنفالي» و«الحواري» والوعي بـ «صوت الآخر».. ما هي؟

***

لم يكن فرانسوا رابليه (1495 - 1553) - من وجهة نظر باختين على الأقل - كاتباً عادياً، بل ثمة تواز بين عالمي رابليه (المكتوب عنه) وباختين (الكاتب)، رغم اختلاف السياقين اللذين صاغا رؤية كل منهما للعالم والفن والإنسان. كان رابليه، في بنتاجرويل Pantagruel وجارجنتوا Gargantua، كاتباً يعرف جيداً، وبحذق، كيف يرسم شخصياته من رجال الأعمال وأصحاب الحرف الذين كان يلقاهم في حديقة «تراكو»، كان يتحدث بلهجتهم ويحلل عواطفهم ويفهم أفكارهم.. إلخ. وحين سافر رابليه إلى أقطار أوروبية كثيرة، وأتيحت له فرصة ملاحظة الناس والأمراء في السلم والحرب، ما بين فرنسا وإسبانيا ومقاطعات شمال إيطاليا وتركيا وفيينا وألمانيا، وأجواء الحرب كانت تحجب الأفق آنذاك، والأمور تجري في دوامة مستمرة من الجنون وسفك الدماء، قرر مواجهة كل هذا الصخب والعنف والضجيج بالضحك، لا الغضب، كما فعل في الفصل الثالث والثلاثين من «بنتاجرويل»، ذلك لأن الضحك يلغي المسافة الملحمية، ويلغي بشكل عام كل مسافة تراتبية تدفع إلى التفرد لأنها تضع بعض القيم، وربما كان ذلك هو السبب أيضاً وراء احتفاء باختين بالضحك وتاريخه في فصله الأول من كتابه عن رابليه وعالمه Rabelais and His World، فضلا عن اهتمامه اللافت وسعيه الدؤوب وراء تحليل لغة الساحات الشعبية Marketaplace، وأشكال الاحتفال الشعبي Popular-Festive، والصورة الجروتسكية للجسد Grotesque Image of The Body، وغير ذلك من ظواهر ثقافية، رسمية كانت أو شعبية، وكأن باختين حين يحتفي بالثقافة الشعبية، ويغوص في أعماق الدنيوي، يلتقط النغمة المائزة للفن، لغوياً كان أو غير لغوي، مهتدياً بكتابة رابليه، الذي لم تكن قصته «بنتاجرويل» - كما وصفها البعض - سوى:

«مزاج عجيب من الجنون والأخلاق، والخشونة والجمال، والامتهان والإخلاص، واللغو الميتافيزيقي والحكمة الفلسفية، والهذر الطائش والروعة الشعرية، إنها أشبه بالحياة في أنها لا تنتظم في خطة، وأنها مليئة بالمفاجآت. فالكتاب كله زاخر بالتواءات الفكرة، وتغيرات الأسلوب، على نحو ما كان لغير الله ورابليه أن يتصوره على الإطلاق».

هكذا، يؤكد باختين أهمية درس الكرنفال Carnival من حيث هو ظاهرة تواجه الثقافة الرسمية بكل أشكال تسلطها وحدودها الفارقة ولغتها الصارمة، ولذلك نراه يحتفي بالأشكال الثقافية غير الرسمية، معتبراً الخطاب الروائي خطاباً «لا

يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلّمات المقيدة»، لأن هناك ملحقاً من الظاهرات قد ظل بمنأى عن منظورات ذلك التصور، إنها الأشكال الثقافية غير الرسمية (الكرنفالية)، أو لنقل: الخطاب في الحياة Discourse in Life. وهذا أحد أسباب اهتمام باختين بالرواية، ذلك النوع الأدبي الفضفاض، المستوعب لأنواع وأشكال وتيمات وأصوات وثقافات الآخر: المهمّش، أو المستبعد، أو المنفي، أو المتسلط (المستبد)، أو المستعمر، أو المختلف والمغاير بصفة عامة.

والكرنفال هو جميع الأشكال الاحتفالية على اختلاف شعائرها وسلوكات القائمين بها والمشاركين في أدائها، وجميع الأشكال ذات الطابع الكرنفالي التي تمتلك مختلف النُّسخ والظلال تبعاً لاختلاف العصور والشعوب والثقافات والأماكن، والاحتفالات ذاتها. وفي الكرنفال الجميع مشاركون، فاعلون، نشطون، يقدمون قربانهم ويؤدون طقوسهم الاحتفالية، دون أن يشاهدهم الناس، إذ ليس هناك جمهور (كما في المسرح التقليدي حيث الخشبة stage في مستوى يسمو عن صالة الجمهور ذات المستوى الأدنى)، فالكرنفال يؤدي تمثيلا، يعيش فيه الناس، ويتنفسون ويتطهرون من خلاله، وحسب قوانينه ومواضعاته، طالما ارتضوا وضع الكرنفال - الاستثناء بديلاً عن الوضع الرسمي Official المهيمن.

وفي زمن الكرنفال تلغى كل القوانين والمحظورات التابو Taboo والقيود التي توجه نظام الحياة الاعتيادية، وتُلغى - أيضاً - الألقاب والمراتب الاجتماعية وأشكال التمايز بين البشر كافة، فالكل سواسية، ويُلغى كذلك كل ما يتعلق بالنظام السائد من أشكال الخوف وآداب السلوك، التي يترتب عليها عدم المساواة بين الناس، ليسود - بدلاً من كل ذلك - نسق كرنفالي مغاير تماماً، ربما يكون مؤقتاً، لكنه يخلق اتصالاً إنسانيا - وربما حيوانياً - بين البشر، اتصال حرّ، بعيداً عن الكُلفة والمسافات المصطنعة والزائفة. هنالك، تعم كل القيم، العليا والدنيا، وتتواصل كل الأصوات واللغات والطبقات، السادة والعبيد، رجال الدين والمهرجون، النخبة والمهمشون والمنفيون، وتطفو كل الأفكار والظواهر والأشياء، وكأننا في حالة خارج الحياة المتواضع عليها، حيث الكرنفال - الاستثناء يقرّب ويوحّد ويربط، يقرن المقدس بالمدنس، والعظيم بالسفيه، والحكيم بالبليد، في منظومة كاملة من أشكال التحقير والتجديف الكرنفالي، وكل أشكال الابتذال المرتبطة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسم، وأشكال المحاكاة الساخرة الكرنفالية للنصوص المقدسة والمهيمنة.. إلخ.

وليست المفاهيم الكرنفالية آراء مجردة حول المساواة والحرية، حول العلاقات الداخلية المتبادلة بين كل الأشياء، وحول وحدة التناقضات.. إلخ، بل هي «آراء» شعائرية، ملموسة ومتعينة، جُربت بأشكال تنتمي إلى

الحياة ذاتها، وبطريقة مسرحية شعائرية: إنها آراء تكونت واستمرت طوال قرون بين شريحة عريضة من الجماهير داخل المجتمعات الأوروبية، وبها - ومن خلالها أيضاً - استطاعت أن تمارس على الأدب تأثيراً ضخماً من حيث الشكل بالنسبة إلى تأسيس الأجناس.

وتضرب هذه المفاهيم الكرنفالية المتعددة بجذورها في ثقافة «الساحات الشعبية العريضة»، بتعدد مفرداتها وتناقض مراسم أدائها. فالتفكير الكرنفالي - مثلاً - يتميز بشيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأي التعارض (السامي / الوضيع، البدين / النحيف، الطويل / القصير..) والتشابه (التوأم، الشبيهان، الرفيقان المتلازمان..)، كما يتميز باستخدام الأشياء استخداماً عكسياً كارتداء الملابس بطريقة مقلوبة، أو وضع البنطلون على الرأس، أو وضع الأواني موضع غطاء الرأس، أو استخدام الأدوات المنزلية (المكانس، وأدوات الطعام..) وكأنها أسلحة.. وغير ذلك. باختصار، يمثّل الكرنفال خرقاً لكل ما هو عادي ومألوف.

لقد كان أفق هذه الثقافة الكرنفالية أفقاً واسعاً جداً في عصر النهضة والعصور الوسطى، تلك العصور التي افترضت نغمة رسمية، جادة وصارمة، للثقافة الإقطاعية السائدة آنذاك. وبغض النظر عن اختلافات هذه الأنماط الكرنفالية، التي تمزج الشعائر الرسمية بالهزلية، المهرجين بالأغبياء، والكثير من أشكال المفارقة **Parody**، فجميع هذه الأشكال كانت ذات أسلوب خاص: إنها تنتمي إلى ثقافة ضحك كرنفالي واحدة.

ليس الكرنفال، بالنسبة إلى باختين، مجرد حدث احتجاجي تظاهري، يقف في مواجهة صلف صوت الثقافة الرسمية السائدة فحسب، بل هو ثقافة فرعية نقدية ذات صوت مغاير تماماً للسلطة، لا يعبر عن طبقة أو شريحة بعينها، بل يحمل رؤية جمعية شديدة الخصوصية للعالم، من منظور نقدي تمثيلي تشكك طقوسه وأنشطته في الأخلاق السائدة والمعايير المتبعة التي تقدم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاريكاتوري وهزلي. إن قيمة الكرنفال تكمن في إرسائه لازدواجية القيم، أي الجمع بين قيمتين متعارضتين في آن، وكأنه يحيل ضمناً إلى متناقضات الحياة التي نعيشها، الأمر الذي يضفي على القيم كافةً صفة النسبية، لا المطلق، تلك الصفة التي تجمع (أو توحد) بين السامي والوضيع. من هنا، يمكن تحليل مفهوم باختين لثقافة «الساحات الشعبية»، بوصفها مظاهر ممثلة للكرنفال، وعلاقة ذلك بالطابع الكرنفالي للسوق وما يتضمنه من ازدواجية أو تناقض في القيم، وكأن نص باختين المبكر يومئ إلى الفهم الماركسي - الذي تمت صياغته فيما بعد - لمجتمع السوق الذي يعتد بقيمة التبادل وحدها، حيث يفرض المال حضوره بالقوة، «يخلط ويبادل كل شيء (وكأنه) عالم بالمقلوب، اختلاط ومقايضة جميع الصفات الطبيعية

والإنسانية (...)، إنه مصالحة المتنافر، إنه يرغم الأضداد على المزاوجة».

ثمة علاقة ضمنية، أو غير مباشرة، بين الكرنفال والحوار: «الحوار يفرد والكرنفال يمتص ويطمس، المتكلم يفنى والجسد الخرافي لا يموت، مكان الحوار هو حميمية الرواية ومكان الكرنفال هو هوس الميدان العام». ولعل ما جذب منظري المسرح - بوصفه فن «الحوار» بالدرجة الأولى - إلى باختين هو اهتمامه في كتابه عن رابليه، بصفة خاصة، بمفهوم الكرنفالية، وصياغته له متحدياً التراتبات الاجتماعية الزائفة وكل أبنية السلطة الهيراركية، فكرنفالية باختين وجهت منظري المسرح نحو نماذج من التحول والمغايرة لمراكز المفارقة Parody في أي نظام اجتماعي سواء في المتن أو الهامش. وكل من عملي باختين - عن دوستويفسكي ورابليه - يقف ضد انتظام وتقنين مراكز القوى في الأدب واللغة بطرحهما لمفاهيم الحوارية وتعدد الأصوات والكرنفال. فالتعددية اللسانية Heteroglossia، مثلا، يصفها باختين بأنها «كلام الآخر في لغة الآخر»، إذ تخدم متكلمين وتعبّر - في الآن نفسه - عن مقصدين مختلفين: مقصد مباشر للشخصية التي تتكلم، ومقصد غير مباشر للمؤلف.

وتومىء هذه التعددية اللسانية إلى تعددية في الوعي، وعي الشخصيات المتمايزة والمختلفة، ووعي المؤلف ذاته بما لا يجعل من شخصيات عالمه المتخيل محض صدى مختلف النغمات لصوته الأوحد، المهيمن، بل جُماعاً من الرؤى والمنظورات والدلالات. وتمثل هذه التعددية اللسانية أحد أوجه الحوارية التي يؤكد باختين مراراً على أهمية أن تشيد لا باعتبارها نتاج وعي منفرد، وحيد، منعزل عن باقي الأوعية من حيث هي موضوعات في ذاتها، بل ينبغي تشييدها بوصفها كلاً يصوغه ويشكله تفاعل دائم وحوار متصل بين أوعية متعددة، ومتناقضة أحياناً، لا يصبح واحد منها بأية حال موضوعاً للآخر (للآخرين).

وعلى الرغم من اعتبار باختين رواية دوستويفسكي نموذجاً للنص متعدد الأصوات، فإنه يشير - في أكثر من موضع من كتابه عن رابليه - كيف أن عمل رابليه هو أصل التعدد الصوتي الروائي النابع من الكرنفال، حيث يستنتج، في الفصل الثاني عن «لغة الساحة الشعبية»، أن رابليه يتخذ عدداً كبيراً من المقولات المزدوجة، أو القيم المزدوجة المتناقضة، التي تشكل جزءاً من الثقافة الفرعية الشعبية.

الكرنفال، إذن، ظاهرة في الحياة المعيشة قبل أن يصبح بنية من بنيات النص الروائي (كما هو الحال عند رابليه أو دوستويفسكي، أو نجيب محفوظ، أو خيري شلبي مثلا، أو غيرهم)، أو مادة للدراسة والتحليل كما فعل باختين. إن باختين يقدم في نصوصه العريضة قائمة متشعبة من المفاهيم والأفكار المهمة والمتناثرة في ثنايا كتاباته: الكرنفال، المبدأ

الحواري، تعدد الأصوات، «الثقافة» بمفهومها الواسع (رسمية وشعبية، جدية هزلية، كتابية وشفاهية..). لكنه - ويمكن قول ذلك بشيء من الحذر - يحلل صوراً (أو تيمات) متواترة في نصوص مدونة وشفاهية، وهو إذ يفعل ذلك أشبه بمحلل نفسي، أو محلل اجتماعي، أو أنثروبولوجي، جنباً إلى جنب كونه - وبقدر مواز - محللاً أدبياً ماهراً يعتني بالصور والتيمات وتحولاتها من أديب إلى آخر، ومن سياق ثقافي واجتماعي إلى سياق مختلف عنه، مستعيناً بحسه المرهف تجاه الذات الجمعية التي تخلقها النصوص، في ثقافة القرن الثامن عشر، حيث تصبح «ثقافة الضحك»، و«المهرجان» أو الكرنفال، و«المفارقة»، و«لغة الساحات الشعبية» محددات أساسية لقراءة أي نص ينتسب إلى تلك الحقبة التاريخية المبكرة.

في هذا السياق نفسه الذي أدركنا خلاله انتقال باختين الدائم - سواء في تحليله الرواية أو الشعر، أو غيرهما من الأنواع الأدبية - من الفني إلى الإيديولوجي، ومن «النص» الضيق إلى رحابة «الخطاب»، يفترض باختين مفهوماً للبطل يجاوز مفهوم البطل الإشكالي في الرواية التقليدية (عاشور الناجي، مثلاً في رواية «ملحمة الحرافيش»، أو نفيسة في رواية «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ) ويسعى إلى صوغ مفهوم مغاير للبطل ينبثق من مفهوم مختلف أيضاً للرواية بوصفها تمثيلاً لخطاب متعدد الأصوات، حوارياً وليس مونولوجياً. البطل، عند باختين، ليس شخصيةً بعينها من الشخصيات، وليس المؤلف نفسه المختفي وراء الشخصيات والأحداث والأصوات، وليس الذات المفردة، إنه - باختصار - جُماع لشخصيات، تناغم - أو تنافر - لأصوات، ذوات متعددة حاضرة وغائبة، إنه «أنا» (المتكلم في الرواية أو الراوي) و«هو» (الشخصية أو المروي عنه) و«أنت» (المخاطب - المروي له - أو متلقي النص أو مستقبل الخطاب).

ولا يعني تعدد الأصوات في هذا السياق كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم المتخيل، ذلك التعدد الذي يرمي إلى التجاور فحسب، بل يعني تعدد - وتفاعل - أشكال الوعي المتساوية الحقوق، حيث يصبح الأبطال الرئيسيون - عند دوستويفسكي مثلاً، أو رابليه، أو غيرهم - «ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة».

ولهذا السبب فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تُستنفد هنا أبداً بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها تعتبر في الوقت نفسه تعبيراً عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف.. إن وعي البطل يقدم هنا، بوصفه وعياً عفوياً، وعياً آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع **object** بسيط لوعي المؤلف.

وفي هذا السياق، يحدد باختين ملامح «البطل»، كما قرأه عند دوستويفسكي، حيث يقول:

«إن الوعي الذاتي، بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل يعتبر بذاته كافياً من أجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني، ولكن بشرط أن يقوم البطل، بوصفه وعياً ذاتياً، بالتعبير عن نفسه فعلاً، أي بشرط ألا يندمج مع المؤلف، شرط ألا يصبح بوقاً لإيصال صوت المؤلف، أخيراً بشرط أن تجري موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل، وأن يحافظ داخل العمل الأدبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، وما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً، بل وثيقة شخصية».

هكذا، تصبح صورة البطل - عند دوستويفسكي، وكما يراها باختين - صورة يخلقها خطاب الرواية، فضلاً عن كونها صورة تتسم باللااكتمال وعدم الاستقرار.

-4-

(- كيف يتعامل باختين مع الآخر؟

- لماذا يهتم بصوت الآخر، المغاير والمختلف والمهمش، في النص؟

- لماذا ينتقل - غالباً - من تحليل الفني إلى الإيديولوجي، ومن النقدي إلى الثقافي؟).

يبدو، من خلال ما قدمناه، أن باختين ينحو بأفكاره كثيراً نحو المجازي أو الكنائي أو الاستعاري، فمفاهيمه عن تعدد الأصوات polypho-ny وعن الكرونوتوب chronotope، وطرحه لمفهوم البطل Hero والفكرة notion، كلها مفاهيم ذات مدلولات مرنة، فضفاضة - وربما يشوب الغموض بعضها - ولا يمكن الإحاطة الدقيقة، أو الكلية، بمعانيها أو حدودها. قد يرجع هذا - من وجهة نظري - إلى إحساس باختين الدائم بأهمية مشروعه النقدي، والفكري - الفلسفي بالدرجة الأولى، الذي يرى أنه من المفضل التعامل مع بنياته ومفاهيمه وحدوده بدرجة عالية من النسبية والتجريد واللايقين، إذ يقول مميزاً نسبية مفهوم «تعدد الأصوات» عن الاتجاه النسبي في المعرفة:

«إننا لا نجد هناك ما يحتم علينا التأكيد، بصورة خاصة، أن التناول المتعدد الأصوات لا يرتبط، بأي سبب، مع الاتجاه النسبي في المعرفة Relativity (ولا مع الاتجاه الدوغماتي Dogmatism). من الضروري التنبيه أن الاتجاه النسبي في المعرفة والدوغماتية، كلاهما يستثنيان بدرجة واحدة أي نوع من الجدال، وأي شكل من أشكال تبادل الحوار، بأن يكون مرة غير ضروري (الاتجاه النسبي) وإما غير ممكن (الاتجاه الدوغماتي). أما بالنسبة لتعدد الأصوات بوصفه طريقة فنية فإنه يقع في مكان آخر مغاير تماما».

مثل هذه الصفات من «نسبية» و«تجريد» و«لا يقين» جعلت من نص باختين العريض نصاً كلياً يحيل إلى بعضه كثيراً، وتنبني أفكاره على

بعضـهـا، فـضـلاً عن امـتـلائه كـذلك بكثـيـر من الثـغـرات والفـجـوات التي تفتقر إلى من يملؤها ويستخرج منها الدلالات الكامنة. فغموض مفهومه عن «البطل»، والتباس مفهوم «الفكرة» وعدم استقراره، ومجازية اصطلاح «الكرونوتوب» الشديدة، فضلاً عن تشوش التباسه بكونه مرادفاً لمفهوم «النوع» أو «الجنس»، أو محددا لأشكال الرواية وأنواعها، كلها إيماءات وإشارات مضيئة ومراوغة، تعتمد التلميح لا التصريح، والكناية لا الإفصاح.

ولعل ما يُغري قارئ نص باختين بالتتبع والاستقصاء هو - حين يتخلى عن دور الناقد والمنظر الأدبي إلى حد ما - اهتمامه الدائم بتقمص وجهة نظر الفيلسوف، ولعب دور المفكر، بحثاً عن صورة «الإنسان الكامل»، تلك الصورة التي حاول دوستويفسكي رسمها، إذ يقول باختين عن دوستويفسكي:

«بينما كان دوستويفسكي يتحدث بطريقة متناقضة في الظاهر paradoxical، فقد فكر لا بالأفكار بل بوجهة النظر وبأشكال الوعي المتعددة الأصوات. لقد حاول أن يفهم كل رأي وأن يصوغه بطريقة بحيث يعبر من خلاله عن إنسان كامل، كما يعبر في نفس الوقت، وإن كان بطريقة مغلقة، عن كامل عقيدته من ألفها إلى يائها. إن مثل هذا الرأي فقط القادر على أن يلم بكامل التركيب الروحي، جعل منه دوستويفسكي مادةً لعقيدته الفنية.

لقد كان هذا الرأي بالنسبة إليه تلك الوحدة التي لا تقبل التجزئة، ومن مثل هذه الوحدات تكوّن لا النظام الملموس والموحد، بل الحادثة الملموسة للأصوات وللتركيبات البشرية والمحدودة.

إن رأيين عند دوستويفسكي هما بمثابة الشخصين، ذلك أنه لا وجود لأفكار أفراد، بل كل فكرة أو رأي تمثل إنساناً بأكمله».

هذه الصورة - أو تلك التصورات - للإنسان الكامل، يتم رصدها من وجهة نظر الفيلسوف باختين، أو لنقل - بصيغة استعارية - القديس باختين.

لقد عاني باختين طيلة حياته من التهميش، والترحال الدائم بين موسكو، وجزر سولوفتسكي في الشمال السوفيتي، وقزخستان، وسارانسك.. إلخ، بحثاً عن الوطن المفقود، كما عانت كتاباته من الوضع نفسه حتى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين. فبعد موت ستالين (1953) بدأ النقد الروسي يلتفت إليه وبدأت حركة التوثيق تهتم بأعماله حول الرواية وبعض إسهاماته الفلسفية في علم الأخلاق وعلم الجمال. كما عانى باختين أيضاً من حنق السلطة حين حُكم عليه بالسجن عشر سنوات في جزر سولوفتسكي بعد أن تورط مع مجموعة من الشبان في تنظيم سري بكنيسة روسية أرثوذكسية تحت الأرض، «وربما يكون قد حُكم عليه بالموت المحقق في منفى الأركتيك Arctic Exile، وقد تم تعديله إلى النفي إلى كازخستان الأكثر حياة من هذا المنفى».

لعل هذه الوقائع والأحداث التاريخية التي أحاطت بميخائيل باختين - فضلاً عن مرضه وبتر قدمه اليمنى عام 1938 - جعلت منه نموذجاً لناقد المنفى، أو لنقل - مع كثير من الاحتراز - ناقد ما بعد الكولونيالية. لقد أحس باختين - الذي عانى كثيراً من سنوات الظلام في ليل الستالينية الطويل - بخطورة «الخطاب» وأثر «الكلمة» و«اللفظ»، ليس فقط الخطاب الأدبي، أو الخطاب الروائي، بل الخطاب في الحياة بصفة عامة، السياسي والاجتماعي، وحتى الخطاب الشعائري والاحتفالي.

هكذا، يحتفي باختين بالآخر، المغاير والمختلف، ويضعه موضع الصدارة من الوعي، فمن المستحيل - حسبما يقول تودوروف - أن ندرك وجود أي كائن بصورة منفصمة عن علاقاته التي تربطه دوماً بالآخر أياً كان موقعه. فالآخر، لدى باختين، هو مركز الرؤية والإدراك:

«الآخر، فقط وكما هو، يمكن أن يكون المركز القيمي للرؤية الفنية، ومن ثم، للشخصية في العمل، الآخر وحده يمكن أن يأخذ شكلاً بصورة جوهرية ويصبح مكتملاً، لأن جميع مظاهر الاكتمال القيمي - المكانية، أو الزمانية، أو الدلالية - هي عناصر مقومة خارجية بالاستناد إلى العلاقة القائمة مع الوعي الذاتي الفعال..

الأنا غير واقعية، جمالياً، بالنسبة لذاتها.. في جميع الأشكال الجمالية تكون القوة المنظمة هي المقولة الخاصة بالآخر، العلاقة مع الآخر الغنية بفائض الرؤية القيمي لكي نصل إلى الاكتمال الذي يمتلك عناصر مقومة خارجية».

يبدو لي أن اهتمام باختين، بوصفه ناقداً روائياً بالدرجة الأولى، بصوت الآخر في النص الأدبي، أو حتى في خطاب «اليومي»، هو درجة مرهفة من الوعي أنتجها معاناة باختين نفسه من ظلام الهامش وضياع صوته - بوصفه مثقفاً مناهضاً للسلطة، ومؤسساً لخطاب معرفي مغاير - وسط ضجيج الخطاب المونولوجي المتسلط (الخطاب الستاليني). لذا، يحتفي باختين - في تحليله الخطاب الروائي وفي تحليله أي خطاب لغوياً كان أو غير لغوي - بالحوارية، وتعدد الأصوات، والتلفظات وإعادة توزيع القوى بين الأفراد والجماعات، والاهتمام بثقافات الهامش، وكل أشكال الاحتفال الشعبي ذات الطقوس والشعائر، فضلاً عن انتقاده الشديد لما يسمى «بجماليات التماهي» وإبستمولوجيتها، وتأكيده على ضرورة اصطناع مسافة بين الذات والموضوع، أو بين القارئ والمقروء، أو بين الناقد والنص والعالم. ولا يعني هذا مطلقاً عدم إدراكه أهمية الاستغراق في التأمل والتحليل، بل يعني ضرورة الوعي بصوت الآخر المختلف والمغاير، «فالفهم ليس مجرد عملية بين - ذاتية، بل علاقة بين ثقافتين، والتماهي - أو التقمص - دور أولي انتقالي فقط» حيث يكون الحوار الذي يدافع عنه باختين، إذ تبقى كل من الهويتين (الذات - الموضوع) ثابتة وأكيدة (فليس هناك اندماج ولا اتحاد)

فتأخذ المعرفة شكل حوار فيه «أنت» مساوية لـ «أنا»، ولكنها في الوقت نفسه مختلفة عنها.

أظن هذه المفاهيم المبكرة، التي تنبثق من فهم باختين الثاقب لطبيعة الخطاب الروائي بخاصة، والخطاب الأدبي عامة، لا تختلف - في بعض أوجهها - عن جوهر نقد - أو نظرية - ما بعد الكولونيالية، حين نقرأ إدوارد سعيد أو فرانز فانون، أو هومي بابا، أو إليكي بويمر، أو غيرهم من كتّاب وكاتبات هذه الاتجاه المتشعب، عندما يتحدثون عن ذلك الجماع من الآداب - مثل آداب العالم الثالث، أو آداب الكومنولث، أو الكتابات المهاجرة، أو كتابات المنفى، أو الآداب السوداء، ويمكن أن نقول كتابات المهمشين بصفة عامة - التي يتركز حولها خطابات نقدية (من اللافت للنظر أنها خطابات تهتم بتحليل الرواية بالدرجة الأولى) تسمى بـ «ما بعد الكولونيالية post-Colonial، تهدف إلى نقض خطابات «المركز» المهيمن، المتسلط - أو دول العالم الأول - لتفرض خطابها الخاص الذي يقوم على الاهتمام بدول العالم الثالث التي عانت كثيراً من الاستعمار العسكري والسياسي والاقتصادي، وليست على استعداد لأن تكون مستقبلةً لاستعمار آخر من نوع مغاير هو الاستعمار الثقافي والإعلامي، ومع ذلك، يبدو استخدامنا، هنا، لمصطلح «ما بعد الكولونيالي» استخداماً مجازياً، بطريقة ما (ولم لا.. ألم يستخدم باختين نفسه المجاز من قبل؟!).

وفي النهاية، تقودنا هذه القراءة إلى جدوى درس ميخائيل باختين، الناقد الروائي والمنظر والفيلسوف الروسي، باعتباره صوتاً نقدياً متميزاً حتى الآن، ولاتزال كتاباته المتنوعة - والمجهول، أو غير المترجم منها إلى العربية، كثير على حد علمي - في حاجة إلى المزيد والمزيد من القراءات والتأمل والتحليل والتوظيف، فضلاً عن كونها كتابات تؤكد، وبإلحاح لافت للنظر، أننا نعيش منذ فترة مبكرة «زمن الرواية»، أو لنقل بلغة باختين: «زمن الخطاب الروائي».

وقد نغالي بعض الغلو - وهي مغالاة مشروعة - إذا ما اعتبرناه واحداً من نقاد «الصوت الآخر» المتميز، من «نقاد ما بعد الحداثة»، أو لنقل بدقة: «نقاد ما بعد الكولونيالية.. ولم لا؟! ألم يعان هو نفسه من النفي والاضطهاد والسجن والتعذيب، كما سبق أن أشرنا، وكان ذلك سبباً في اهتمامه بـ «الآخر»، و«الحوارية»، و«تعدد الأصوات»، و«الكرنفال»، من حيث هي تقنيات مميزة لفن الرواية القادر على تمثل «تحولات» الزمن و«حراكات» المجتمع؟! وكأن باختين كان يخلق من نصوص رابليه ودوستويفسكي، وغيرهما، ممثولاً للعالم الحر، الوثّاب، الذي صنعته مخيلته، وتمنى كثيراً أن تتطابق صورتا الممثول (المتخيل والممكن الذي كان يحلم به) والمثل (الواقع المؤلم الذي كان يعيشه)، ليتخلص بذلك من أسر خطاب مونولوجي متسلط، قامع وباطش.



# جدلية العلاقة في «مساءات وردية»

## بين فضح الواقع.. ونقد الذات

بقلم: محمد عبدالحميد توفيق - مصر

### • حمد الحمد ينتمي للأدب الإنساني النبيل

### • الكاتب يرصد لحظة استلاب آمال الجميع

**من بين ركام الأعمال الابداعية المكررة والمألوفة، والمستهلكة... يبزغ إبداع الروائي حمد الحمد مميزاً إلى درجة تخرجه عن نطاق الأدب التقليدي إلى دائرة أوسع وأشمل هي دائرة الإبداع الروائي الأكثر التصاقاً بالنبل الإنساني الأرحب، والذي يحقق تمايزاً في الشكل وتحديثاً في المضمون.**

وتأتي رواية «مساءات وردية» لتؤكد بنيتها السردية قدرة على إيجاد جدلية فيما بين الرغبة في فضح مثالب الواقع ومرارته وإيقاظ جراحات الذات ونقدها في آن واحد، وخلق ذلك حالة من الإيغال في الهم الجمعي.. ما جعلها رواية تنتمي للأدب الكاشف عن الجوانب

الإنســانيــة وانعكس ذلك على آليــة الســرد التي عــمــدت إلى تبــريـر مساحات الضوء الملقاة على مختلف زوايا الرؤية الفنية المتسعة، التي ما يلبث المتلقي أن يكتشـفـهـا منذ أول غوص في أغوار الأحداث.

وإذا كـانت الرواية العـربيــة هي أقرب الفنون الأدبية إلى آليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي والفردي لما تتيحه من رؤى وعي العالم ومقاربة الواقع،«1» فإن مبدعيها يسعون إلى إعادة بناء مجريات الواقع حسبما تمليه تطلعات رهافة أرواحهم نحو عالمٍ أرحب يصـبـون إليـه، وظروف أفضلَ ترتاح فيها أرواحهم.. حتى لو كـان من بـاب مـا هو مـفـتـرض(2).. وراوية «مساءات ورديَّة» تحـاول أن تبلور جزءا من التطلعات الجمعية نحو الحرية/ الحلم.. والتي تنبع من رؤية الكاتب بهنات الواقع المعـاش، ورغـبـتــه في اسـتنطاقِ قـيم الحق والخـيـر والجـمـال، وعلى الرغم من بسـاطة الحـدث وكـثـرة تناوله في روايات سـابقـة، إلا أن تعمق الكاتب في الأبعـاد النفسـيـة لشـخـصـيـاته ومــزج همــهـم الخـاص بما هو أعم وأرحب ـ جـعل شــخـصــيــة الراوي أشـبـه بمن يقـوم بتـعـرية الوجـوه المخـادعة من أقنعـتـهـا، ويلبسـهـا وجـوها أخـرى تعـتـرف بحـمـقـهـا وأخطائها...!

إنَّ السردية خرجت هنا من الهدف القـريب وهو مـجـرد الحكي وإلقـاء الضـوء على الأشــخــاص إلى كنه الرغبة في فضح الواقع وتعريته من خلال رغبة الراوي الذي ما بين حدثٍ وآخـر يلقي بتـمـاثيل الزيـف وأصنام القيم المصطنعة على قارعة الطريق، دونما موارية أو تصنع.

## تقنية السرد

تدور أحداث الرواية في السـجن الذي يطلق عليه الكاتب اسم «النادي» وأعــضــاء النادي هم ثلةٌ مكلومــة يمثلون جـزءاً من واقـعنا وبيـئـاتنا المعــــاشــــة، الأهم من ذلك أن الشـخـصـيـات هنا ليست نمطيَّة، بل أضـفى عليـهـا الكاتب حـالة نفـسـيـة متـفـردة ومـضـطربة في آن.. ويبلغ الصـراع أشـده بين نقـد الذات وحـالة النكوص والإقـدام، وسـرعـان مـا تتحول الأحداث إلى هالة من الضـوء على نفسيات الشـخـوص، ليطرح كلٌ منهم مكنوناته وسائر الظروف التي أودت بـه إلى الـنـادي/ الـســـجـن، ويمـارس الـراوي وهـو عـــضــــوٌ بالسجن أيضاً ـ كشفه لكنه الحقيقة وطرحـه لمجريات الواقع المتصارع والعالم المتشاكس، والذي أضحت الأ رواح بإزائه مــهــتـرئة.. والنفـوس مثخَنَةٌ بالخوف ودهمة القلق.

والكاتب هنا يوظف آليـة حـديثـة للسرد تشعرنا بأنه ليس مجرد ناقل للأحـــداث.. بل هو ممسك بلحظة الصـدام النفسي للشـخـوص والتي تتسم طوال أحداث الرواية بقفز كثير من التــشــويشـــات وحــالات الاضـطراب، في حــيـــاة مــغلفـــة بالفـوضى/ المنظمـة.. والتي لاشكَّ في أنهـا قـفـزت من الواقع الخـارجي إلى داخل حـيِّـز السـجن الذي هو في

الأصل جزءٌ من الحياة.

إنَّ نجاح الحمد في تقديم طرح مغاير - رغم بساطة الحدث - يكمنُ في تمكنه من إشعار المتلقي بأن ما يدور في السجن ما هو إلا حياة موازية تتماس مع تلك الوقائع التي يحياها الناسُ في جميع أوقاتهم، ومن وجهة نظره ليس هنالك فرق بين ما يعتمل بالسجن وما يدور خارجه، سوى اللحظة المتسربلة بجمرة الاعتراف.. فمن يحيون وراء القضبان هُمُ الأقدر على البوح بآيات تشظيهم ومزالق نفوسهم التي تكمنُ وراءها ظروفٌ وملابسات كثيرة.

وعلى الرغم من كون كُلّ مسجون قادهُ خطأٌ ما نحو تلك الجدران المغلقة.. التي غدت صلباً للحرية وعائقاً أمام تحقيق الأمنيات... إلا أن تقنية السرد وآلية طرح الأحداث تتسم بحس رهيف من التعاطف يغلِّفُ الحبكة الفنيةَ - وهو لا ينبثق من مجرد التعاطف الظاهري، بل يريد إيصال رسالة لإصلاح الخلل أولاً قبل تطبيق العقاب!.. فكلٌّ مذنب هو في الأصل ضحية لظروفٍ مجتمع وملابسات حياة.. الأمر الذي يستدعي وقفة متوازنة ومنصفة إزاء معائب السلوك البشري... ومن هنا لم تكن البنية السردية لـ «مساءات وردية» لتنقل أحداثا مسطحة.. بل هي تسبر أغوار النفس البشرية في لحظة اكتمال شفافيتها، والتي تتوهجُ أكثر ما تتوهج في لحظات الحزن والندم.. وأحيانا تتوازى شفافية النفس مع الارتداد بالذهن إلى تذكر الأوقات الماضية بكل أحداثها ووقائعها.. سواء أكانت مبهجة أم مؤلمة!.

وهذا ما حدث مع شخصية الرواية المحورية «بدر» والذي يرتد بذهنه من أول دخوله السجن إلى خروجه.. نحو المواقف التي مضت مع مضي حياته، والكاتب هنا يعتمد (سردية الارتداد) ليكشف عن تقلبات الإنسان في معترك الأزمنة.. فيأتي التحول من الحب إلى الصد (كما في علاقته مع محبوبته أماني) (ص 207) ومن الهدوء إلى الثورة، كما في علاقته مع زملاء دراسته وعمله» (ص 83).. أو من التطلع إلى الاستسلام للأمر الواقع - كما في زواج صلاح من «رهف» التي فرضتها عليه الظروف ص (204).

والكاتب في سرده للأحداث نجح في بلورة فكرة تنطلق من تصاعد التشويشات النفسية الناجمة عن الارتداد بالذهن من وقع المرارة المعاشة إلى ما وراء الواقع، وهي في الأصل لحظة استلاب لآمالِ المجموع الذي غدا بدوره في حالة جدلية من الاضطراب النفسي والتشويش الروحي وهذا الأخير أضحى محركاً للأحداث... ومتنقلاً بها.

وهذا التذبذبُ الذي اعترى معظم الشخوص بمن فيهم (بدر) والذي يحمل نبلا تتناقض معه سلوكياته التي أبت إلا الاندماج مع الوضع المضطرب والظروف الجديدة.. التي حرمتهُ من تحقيق أمنياته.

مروراً بـ «الباشمهندس شوكت» والذي يمتاحُ توهج ذاته من مهنته كإخصائي اجتماعي داخل السجن،

أما صلاح الذي يعيش في عالم الذهول ويقتات شرودا يغلف حركاته وسكناته واستطاع الكاتب أن يضفي على كل شخصية مسحة إنسانية شفيفة.. فجاءت السردية أقرب إلى الوصف النفسي.. والأحداث أشبه بالمونولوج الداخلي.. ولكنه مطروحٌ على التفاصيل الصغيرة للحياة.

## السماتُ الفنّية

ممّا لاشك فيه إنَّ القيمة الحقيقية لأي عملٍ إبداعي لا تنبعُ من مجرد المضامينَ أو الأفكار أو حتى المشاعر التي ينطوي عليها، بقدر ما يستمدُ رونق جودته ودلائل بقائه من مجمل الخصائص الفنية التي يوظفها الكاتب، ليصل بالخطاب الإبداعي إلى غايته المنشودة عبر نتاج قريحته»(3)

وبالنظر إلى الفن الروائي نجد أن الحدث ليس هو جوهر فنية العمل.. كما أن الأفكار ليست هي مقياس جودته.. «ومن الأطر النقدية التي تعارف عليها النقاد الأقدمون والمحدثون.. إن أخطر القضايا الفكرية التي قد تتضمنها الرواية لا يمكنُ أن تسفر بالضرورة عن عمل «روائي مبهر ومميز.»(4) وفي مقابل ذلك من المؤكد أن المشهد العابر أو الحدث البسيط إذا التقطته عدسة الروائي المتمكن من أدواته بالطبع سيسفرُ ذلك عن نص أدبي مميز.

و (مساءات وردية) رغم بساطة الحدث إلاَّ أن رتكاز الكاتب على بنية فنية تعتمد على عنصر المفارقة أكسب الأحداث تمايزاً.. فالراوي يبدأ الأحداث مستثيراً ذهنية المتلقي ثم سرعان ما يرتد إلى موقف صادمٍ يهيئ له الحدث نفسه، يقول فّي (ص 9)

«الليل أسود.. الجميع يلفهم السواد.. عندما يحل السكونُ بين أسبوع وآخر يأتي زميلٌ جديد.. ويبدأ التعارف.. تكتشف صعوبة جمة في الولوج إلى عوالمهم الخاصة..»

هكذا يسترسل الكاتب في إضفاء مسحة الوصف على الشخوص والأمكنة، ويحاول أن يجسد ما لا يمكن تجسيده، ثم ما ينفك يصنع انتقالاً فجائياً إلى لحظة الإفصاح عن مكنونات النفس - والذي هو بالأساس.. سمة مميزة للبنية الفنية في الرواية.

«لابد أن أعترف بأن الأستاذ شوكت، هو الذي دفعني للكتابة عندما شاهدني أستعير كتاباً من المكتبة - قال إن الكتابة هي وسيلة للتفكير عن الذنب...» (ص 13).

إلى هُنَا والعبارات تقودُ إلى سكب الذات بين ثنايا أفكار الرواية - لكنَّ عنصر المفارقة يعودُ لينتشل لحظة الإغراق إلى إفاقة مباغته وموجعة «عبر الكلمات تستطيع أن تحاكم نفسك بنفسك» (ص 13) المفارقة إذن تشتبك مع الأحداث، ومن خلالها يتوغل الكاتب في أعماق شخصياته.. ليكشف بها رقرقة حلمهم، ودلائل تطلعاتهم - ومكمن آلامهم إن التوهج الفني المستمد من

تيمة المفارقة.. يتبدّى من أول وهلة «عند رصد آلية الحكي التي تتمسّك بالزمن.. ثم تتخلى عنه - وتقبضُ على اللحظة وتطلقها فجأة...!

ولقد عمد الحمد إلى تجزئة الرواية إلى أربعة أجزاء هي - على التوالي.

في النادي الكبير من ص 7-45، دائرة الحوار من ص 47 - 116، ملامح غياب من ص 117 - 198، ومساءات وردية من ص 199 - 267.

وعبر أجزاء الرواية الأربعة يلاحظ أن المفارقات تتوغل في جسد النصوص وتمتد على مستوى الإدراك الزمني، وعندما يتخلى عنه الكاتب فإنه يوظفُ آلية (الاتداد الذهني) بكل أنواعه.. فتارة نجد الراوي مغرقاً في لحظة.. ثم يرتد عنها إلى أزمنة قديمة لاشك هي ماثلة في تلافيف الذاكرة المجرَّحة...

«في هذا المساء بدا صلاح متوثباً للحديث وهو يرى حسين يشعر بالسعادة بعد أن انتهى من اعترافاته.. صلاح قابل قبل اسبوع المحامي.. إلا أنه يرفضُ أن يبلغنا بما يحدث بينه وبين المحامي.. إنَّ روحة المعنوية تتطور إلى الأفضل.. وبدا أكثر انشراحاً..(ص 201) إنَّ الكاتب هنا يسترسلُ في وصف حالات إنسانية لشخوص «تتقافز في صدورهم جمرة الحلمِ التي لا تهدأ إلا بفيضٍ من الفضفضة والاعترافاتِ.. لكنه سرعان ما يرتدُّ إلى الزمن الفائت بأحداثه الحزينة.

«كنت في هيجان وغضب عندما أبلغني أخي عبدالرازق بأننا مفلسون.. وتأكد لي شكوك رهف...» (ص 201) إنَّ الارتداد يمثل ما يشبه الاستراحة / التقاط الأنفاس.. وكلاهما مرادفٌ للاستغراق بالعقل في لحظة توهجٍ نفسي.

إن الحمد يتخلى في أجزاء روايته عن الفنية المتعارف عليها وهي (الحكي المتواتر) إلى آلية تمنطق الحدث وتجعله مجرد خلفية لتسلسل آخر من مناحي الحكي... وتتبدى رغبة الكاتب في أن يستروح من دهمة الأحداث إلى الارتداد النبيل..«لقد كنت منشغلاً بأزمتي النفسية.. بعد قراءتي عن ذلك المرض.. إنني في طريقي للموت أو الجنون.. بعد ذلك تجاوزت كَل شيء.. ورحت أبحث عن أصدقائي.. أرتاد الأسواق.. أفكر في العودة للوطن...» (ص 206). ويبدو ولع الحمد بالانتقال الفجائي للأحداث مع عدم تحديد أية حدود زمنية لكل جزء من أجزاء روايته - بدءاً من وصفّه لحالة السجن وشخوصه، مروراً بعلاقة بدر المضطربة بأسرته، وصراعه بين رغباته والظروف التي تعيق تحقيقها، وصولاً إلى الحكايات الفرعية عن أشخاص عاش معهم وعاشوا في داخله.. والكاتب بإزاء ذلك يعمدُ إلى تجزئة الإطار العام للرواية إلى وحدات أصغر.. تبدو في كثير من الأوقات وثيقة الصلة بالحكاية المركزية.. وفي أحيانٍ أخرى تظهر كما لو كانت في انفصالٍ تام عنها.. لكن مهارته في توظيّف تقنية

الارتداد أو ما يسمى بـ «الفلاش باك» جعل الانتقال من جزء لآخر يعدُّ انتقالاً ممنطقاً ما أكسب البنية الفنية تماسكاً إذْ لم يشعرنا الكاتب بوجود فجوةٍ ما بين نقلةٍ وأخرى، وحدثٍ وآخر...

ونجح أيضاً في أن ينوع من طرائق بنائه لرؤى شخصياته على الرغم من كثرتهم... وتتخذ هذه الطرائق ثلاثة وسائل:

### 1 ـ ما يقدمه الراوي عن الشخصيات:

وهو في الأعم الأغلب كاشفٌ عن ملابسات ظروفهم، متحدٌ معهم في معاناتهم.. بل وبدا متوحداً مع ذواتهم المقهورة ابتداء من حديثه عن شوكت ـ مصطفى ـ حسين، مروراً بزكريا ـ يوسف ـ صلاح ـ انتهاء بـ رضوان.

### 2 ـ ما تسردهُ الشخصيات عن نفسها:

وعلى الرغم من معاناة كل شخصية «ودورانها في فلك مرارة الواقع.. إلاَّ أن أغلب الشخصيات تمتلك قدراً من التطلعات بما يؤطرُ لمجمل فكرة الرواية والتي تنطوي على الحلم بالحرية الرحبة وكسر اطار القهر.

### 3 ـ ما تكشفه الأحداث عن سمات الشخصيات:

حاول الكاتب عبر مجريات الأحداث أن يختزل ماضي كل شخصية من الشخصيات... بجانب خلقه لظلال عاكسة لخلفية تاريخها الإنساني.. عبر وقائع وأحداث مركزة.. وتصريحات رؤيوية تنزع إلى البوح الذي غدا أشبه بالاعترافات.

## البنية اللغوية

اتسمت رواية «مساءات وردية بلغة سردية بسيطة وعميقة في آن.. فعلى مستوى المفردات هي مفردات واصفة لا تجنح إلى التعقيد، ولعل ذلك يتماشى مع طبيعة البنية الروائية من ناحية، ومن ناحية أخرى لتوظيف المكون اللغوي في خدمة الحالة الشعورية المسيطرة على الشخوص، واستطاع الكاتب أن يوظف ثراء اللغة في خدمة المفارقة التي حفلت بها الأحداث.. كما خلق حالة من الدهشة وإثارة ذهنية المتلقي بالإكثار من الأساليب الاستفهامية التي وصل عددها إلى 103 أساليب، جاءت لتخدم حالات البوح المسيطرة أجواء الرواية، وتوزعت على جميع أجزاء الرواية كمايلي:ـ

| في النادي الكبير | دائرة حوار | ملامح غياب | مساءات وردية | إجمالي |
|---|---|---|---|---|
| 18 | 24 | 35 | 26 | 103 |

واستخدم الكاتب معظم أساليب الاستفهام اللغوية.. بمختلف أغراضها.. ووظف أيضا كامل أدوات الاستفهام.

- لا أعرف لماذا اخترت اسم بدر؟
- هل أصدق صلاح..؟.
- لماذا استدعاني...؟
- أأعيش حالة حصار؟... ولكن هي رَهَفُ التي رفضت.. ماذا أفعل...؟،

لماذا راح جورج يتحدث؟... الخ.

ومن الملاحظ أيضا أن الاستفهام والمفارقة يقودان إلى دلالة «مساءات وردية» وهو عنوان الرواية.. فالمساءات تمثل تجربة حميمية للشخصية المحورية.. هي كانت في طفولته تمثل الحلم، التطلع.. الخيال.. وفي شبابه كانت مفعمة بالرومانسية والحزن والبوح والحب والفقد.. لذلك ارتبطت مفردة المساء بالسمر والبوح ومن ثم الجنوح إلى أفق أكثر إشراقاً.. ووقت المساء أيضاً جاء ليكرس مطارحة النفس ندمها وسأمها ورغبتها في التوغل في تيه الشرور.

ورغم بساطة المفردات لا تخلو لغة الرواية من عمق على مستوى التكثيف والتوظيف، وعلى الرغم من طول الأحداث والحاجة إلى الاسهاب اللغوي.. إلا أن عنصر التكثيف بدا متحققاً من خلال اختزال المشاهد الحياتية في فقرات قصيرة، تمثل قفزات خادمة للأفكار الرئيسية للرواية.

«جاءت تلك الفكرة.. بأن أنهي حياتي.. أن أنتهي من هذا العالم.. وأن اجتاز الألم.. هكذا سمعتُ أحدهم يقول: الموت هو نهاية الألم..» (ص9)!

ويلاحظ أن عنصر التكثيف اختزل كثيراً من المواقف والحكايات.. فما بين جملة «فشلت أن أفعلها» و«المصائب كالغيوم تتكثف في السماء وبعد ذلك تنقشع..» (ص 19).. هناك مشاهد عدة تركت الفرصة للمتلقي ليستكشف كنهَهَا..

ويبلغ التكثيف مداه حينما يتماس مع السردية الكاشفة عن مرارة الحسرة والألم، «نعم شعرت بالمعاناة.. أن أحجز بين جدران اسمنتية» (ص30) وتحقق عمق اللغة من خلال القفز بالعبارات الصغيرة - التي تبدو وكأنها (سُبكت) بطريقة جعلت كل جملة مستقلة لفظاً، ومترابطة مع ما قَبلها وما بعدها من عبارات بشكل تضافري «أنا الوحيد الذي يمسكُ بالقلم ويكتب مذكراته.. لهذا أنا حالة نادرة.. وحزينٌ في هذا الوسط..» (ص 161) فالجملة الأولى (من أول أنا حتى.. مذكراته) تبدو مستقلة.. لكن الاستطراد بـ.. (أنا حالة نادرة..) يجعل الجملة الثانية مكملة للأولى.. وبالتالي هي نتيجة منطقية لها.

ولا يمكن أن نغفل عنصر التوظيف الجيد للغة الحوار بين الشخصيات بطريقة جعلت حديث كل شخص موازياً لحديث الآخر.. ولعل الكاتب أراد بذلك أن يدلل على أن الظروف النفسية والحياتية التي يمر بها الشخوص هي واحدة.

كما أن اللغة نجحت في توصيف حالة الانهيار النفسي، والترنح الوجداني.. فجاءت العبارات متسقة مع سياق الارتباك، ورجفة تبدد

الحلم، ودهمة خيبة الألم.. «لقد تهاوت أحلامي.. كنت أكثر ارتباكاً.. أوقفت سيارتي أمام شاطئ البحر.. وعبر صوت الموج يتراءى لي أن هناك عزفاً موسيقياً حزيناً.. وأن البحر يتحدث لي...» (ص 214).

لقد جاءت العبارات القصيرة متسقة مع حالة السأم المسيطرة، وتكشف الجمل الفعلية المتتابعة عن مخزون وجداني متراكم.

ثم تتواتر لغة هامسة أقرب للغة الشعر.. لترسم صورة تخيلية / واقعية.. في آن «وعبر صوت الموج / يتراءى لي.. / أن هناك عزفاً موسيقياً حزيناً / وأن البحر يتحدث لي.. لاشك أن انهيار الحلم / الوطن.. وحالة الاغتراب جعلت اللغة انسيابية. ويصدق عليها وصف اللغة الكاشفة.. التي تتسم بقدر كبير من الشفافية والعذوبة.

«هُنا لا يتألم أحدٌ لموت زميل له... لأن الموت يعني الفرح.. ساعة الخلاص.. سكون للألم..»

*****

إن الرواية في مجمل أحداثها تترجم رغبة الكاتب في السير قدماً على درب محاولة استنطاق الدهشة الإنسانية عبر الحياة التي تصمُ الناس بأوجاع لا نهائية.. سواء بفعل أخطاء الإنسان نفسه.. والتي تقود إلى نقد الذات أو جلدها.. أو لظروف ليست للإنسان يدٌ في صيرورتها.. إلا أن أولي النبل والتطلع يعمدون إلى فضح الواقع المهترئ ثم لا غرو في كل الحالات من التطلع إلى «مساءات وردية».

الحمد لا يستمد توهج روايته من كونها (حكاية مجردة) بل هي في بنيتها، وفكرة مضمونها تعدُّ وقفة لاكتشاف أخطائنا التي اقترفناها فكبَّلتنا وتلك الأخطاء التي لم نقترفها فزادتنا تكبيلاً.

## الهوامش:

1 - الجنس الحائر - أزمة الذات في الرواية العربية عبدالله أبو هيف - يناير 2003.
2 - المصدر السابق.
3 - آفاق الإبداع في اقليم قنا - مصر فتحي عبدالسميع - مجلة الرواد 1998.
4 - دراسات في الأدب - د. الطاهر مكي دار المعارف 1997.

# قراءات في الإبداع الكويتي المعاصر

# «النخيل».. عبق الماضي بلغة الحاضر

بقلم: محمد بسام سرميني

## هيثم بودي يستلهم الفردوس المفقود بفنيات عالية

**إذا كانت القصة القصيرة فن محاكاة الواقع، بكل همومه وانكساراته، وآماله وطموحاته، واستلهام الماضي، بما فيه من حنين وشجن، وألفة واشتياق، فإن ذلك يكاد ينسحب على ما أنجزه القاص الكويتي الشاب «هيثم بودي» في مجموعته القصصية الأولى «النخيل» الصادرة عن «دار المدى» في سورية عام 2003، والتي تشتمل على أربع عشرة قصة قصيرة، وتمتد على ثمانين صفحة من القطع المتوسط.**

واللافت للنظر أن القاص ليست لديه مشكلة مع عناوين القصص، إذ إنها تأتي عفوية جداً وبسيطة، قوامها كلمة واحدة على الغالب: النخيل، الطاعون، اللاعب، بومباي، أبراج، الخماري.. ما عدا قصتين فقط: قلوب صغيرة، القصر الأحمر.

والأمر كذلك في الإهداء العادي والبسيط: «إلى الاثنين الأعزّ: أبي وأمي». وإذا كان هناك من شيء بسيط لكسر طوق المألوف، فهي تلك المقدمة التي كتبها عن المجموعة الروائي الكبير «إسماعيل فهد إسماعيل»، والتي حرص فيها أن يكون نزيهاً وحيادياً، وبعيداً كل البعد عن أشكال المجاملات والتقريظ المجاني، جاءت مقدمة إسماعيل موجزة ومقتضية، ومحسوبة بدقة وعناية:

«القصة القصيرة، المكتملة بشروطها الجمالية والمضمونية، نمط

من الكتابة عصي على محترفيه. النخيل جهد أول لكاتبها. ولا يسعني بمناسبة صدورها إلا أن أشدّ على يده مطالباً إياه في الوقت نفسه، بالمزيد من العطاء وبذل الجهد بالتجويد والتجريب» ص8.

وتجدر الإشارة إلى أن القاص «بودي» يكاد يتميز عن أبناء جيله من الشباب بتعطشه اللامحدود، لاستلهام ماضي الكويت، لدرجة أنه يخصص ست قصص من أصل المجموعة لذلك العالم الذي يعشقه، ويسكن ذاكرته ومخيلته، على حين أن القصص الثمانية الباقية، هي التي تهتم بالواقع وهمومه وتناقضاته.

## • استلهام الماضي والحنين إلى الفردوس المفقود:

يشكل استلهام الماضي حاملاً أساسياً في قصص «هيثم بودي»، وهذا الاستلهام يعتبر نوعاً من الحنين للكويت القديمة ؛ ذلك الفردوس المفقود بكل دفئه وألقه، وتوهج ذكرياته، ويبدع القاص في رصد أدق التفاصيل، إلى الدرجة التي يوهمك فيها، أنه عايش تلك الأحداث وعاصرها، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل ذاكرة الكاتب ومخيلته الخصبة، وولعه بالتقاط كل الحوادث والمرويات عن ماضي الكويت، بما فيه من معاناة وضنى، وألفة وحنان.

تتصدر المجموعة قصة «الطاعون»، وهي درامية في أحداثها وتفاصيلها، ولعلها الأكثر تميزاً في المجموعة كلها، وقد وفّق القاص حين صدّر بها مجموعته؛ إنها تحكي عن مأساة وباء الطاعون حين كان يجتاح البلاد، ويفتك في الناس دون رحمة أو هوادة:

«أسدل الليل أستاره على مدينة الكويت القديمة، وأخذ الطاعون يحمل منجله المخيف، ويشحذ حوافه، وهو يلفّ الأحياء لليوم السادس على التوالي.. محاولاً التسلل إلى داخل بيوتها الطينية المنكوبة، يبحث عن ضحايا جدد»ص 9.

ويبرع القاص بودي، في رصد ملامح المأساة وتفاصيلها المرعبة؛ لقد أعلن عن الطاعون، وأغلق سور الكويت وبواباته الخمس الكبيرة، وأغلق النوخذة الكبير باب بيته الخشبي، وسدّت كل الفتحات والنوافذ، وانقطعت كل أسرة عن العالم الخارجي، وكأن الناس يعيشون خارج الزمان والمكان..

إنه ترقب وتوجس، وخوف وفزع من الموت الذي يمكن أن يتسلل مع أي فأر صغير، إلى هذا البيت أو ذاك، ولكن زوجة الابن الشابة تقلّب المواجع، حين تلح - في هذه الأوقات العصيبة - على زيارة أهلها للاطمئنان على مصيرهم، ويجيء قرار النوخذة، كبير العائلة صارماً، لا لبس فيه ولا غموض:

«اسمع يا أحمد.. لازم تعرف إذا طلعت ما ترجع، وما نفتح لها الباب إلا لما يرتفع المرض»!!

وتقبل الزوجة الشابة بذلك الشرط القاسي جداً؛ إنها تريد الاطمئنان على أهلها مهما كان الثمن، ويتم إخراجها عبر سطح الحوش الكبير بالحبل والبلة،

ولكنها لا تلبث أن ترجع بعد ساعات، وفي الليلة ذاتها، باكية وفزعة ومولولة:

«كانت تضرب الباب بقوة بكلتا يديها الضعيفتين.. تبكي بصوت عال: أحمد.. أحمد.. افتحوا الباب أهلي.. ماتوا.. ماتوا جميعاً»، ولكن النوخذة يقفز كالملسوع صارخاً بأهل بيته:

«لا.... لا تفتحوا لها الباب!! وبعد وقت قصير يلفّ سكون الليل المكان، ويهدأ الصراخ والاستجداء، وتجلس الزوجة الشابة خائرة القوى، تبكي أمام الباب، تلصق خدها وتقبله، كأنها تقبل من بداخله» ص 13.

إن القاص يجتهد في وصف ورصد أدقّ الجزئيات، في هذه المأساة الفاجعة التي كانت تجتاح البلاد من حين لآخر.. وكأني به قد عاش تلك الأحداث وقاسى عذاباتها، لا سمع عنها من الأجداد والجدات، وهذا يؤكد خصب مخيلته، وغنى أسلوبه. كما يمكن الإشارة إلى أن هذه القصة، يمكن أن تكون عملاً روائياً طويلاً، نظراً لشمولية موضوعها وأحداثها الغنية.

وامتداداً لهذه الأجواء الدرامية والمأساوية تأتي قصة «بومباي» لتسلط الضوء على الطلبة الكويتيين الذين كانوا يدرسون هناك، ولكنها تفترق عن سابقتها، في أن أحداثها تجري في بلاد الهند البعيدة.

لقد أصيب أحد هؤلاء الطلبة الشباب بجائحة التفوئيد، وأخذ بالاحتضار أمام عيني صديقه، ولم يعد ينفع معه أي دواء، ويبحث الصديق عما يصله إلى ميناء «زانجو» ليرسل زميله عبر واحدة من السفن الكويتية المغادرة للكويت، ويكتشف طبيب المستوصف أن هذا الشاب الشهم ناقل للمرض نفسه، بعد أن انتقلت العدوى إليه، ثم يغيب عن الوعي فجأة، وينقل للمشفى، وحين يخرج معافى يجد صديقه قد مات، ليدفن في مقبرة للمسلمين في الهند... ويعود الشاب بذاكرته يوم سجّل هو وصديقه المتوفى أحمد في كلية «ميري درافت» لإدارة أعمال المحاسبة في بومباي عام 1937.

وضمن أجواء استلهام ماضي الكويت البعيد والموغل في آلامه وعذاباته، تأتي قصة «الخماري» حيث تحضر الجدة حفلة زفاف كبرى، تتابع بفرح حفيدتها «لولوة» تلبس لباس الرقص الفلكلوري، وتستعد لرقصة الخماري، وتقول الجدة: يا لولوة الرقص الخماري لازم يلبسون له عباءة... وتصدح المغنية بأغنية قديمة مطلعها: «هب السعد هباب الرياح».

وتتغير ملامح الجدة، لأنها لم تكن تودّ سماع هذه الأغنية القديمة بالذات؛ إنها تنكأ جراحاً دامية مضت عليه عشرات السنين؛ يوم كانت طفلة صغيرة، تتابع مع أختها الكبيرة «لولوة» وخادمتها الصغيرة السوداء على سطح الحوش القديم، عرس ابنة الجيران، والمغنية كانت تصدح بذات الأغنية الأليمة «هب السعد هباب الريح»، وهن في غاية الفرح والسرور.

وفي ذات الليلة يوغر بعض الرجال الفاسدين صدر الوالد، وهو يسرّ في أذنه في الديوانية حديثاً لا أساس له من الصحة، يتعلق بشرف ابنتيه وخادمتهما، وسلوكهن المريب:

ـ افحص عليهم... تأكد أن البنات ما فيهم شيء.. الناس تتكلم عنك، بس ينحرجون يكلمونك.. أنا أحب لك الستر!! وتكون هذه الكلمات القليلة بمثابة الفتيل الذي يصب النار فوق الزيت الحارق... وتتذكر الجدة المذبحة الأليمة التي تعرضت لها أختها والخادمة... كانت تلك الليلة مضرجة بالفجيعة ودم البراءة الطهور:

«لمحت بيد أبيها انعكاس ضوء الفانوس، على سكين كبيرة يحملها، يوجهها إلى رقبة أختها لولوة التي أخذت تصرخ فزعة، ولم تكمل صرختها... ليفلت رأسها، وتسقط على الأرض يطشّ الدم من رقبتها الصغيرة، ويتوجه صديق الأب إلى الخادمة الصغيرة يعالجها بالسكين الحادة لتسكت صوتها إلى الأبد، وتخرّ صريعة فاتحة عينيها، تسقط فوق جسد لولوة الغارقة بدمائها».

والقدر وحده هو الذي يستطيع أن ينقذ الطفلة الصغيرة، وتنجح في الهرب من الرجلين اللذين ركضا ورائها لذبحها دون جدوى...

إنها ذكريات الجدة الأليمة عن تلك المجزرة البشعة، ذكرى دامية تستعيدها في قلب العرس والفرح والسرور، ليسجل القاص من خلالها إدانته لتلك العقلية القديمة الفاسدة، التي كانت تزهق أرواح البنات البريئات لمجرد شائعات دنيئة ووضيعة، لا ترقى إلى مستوى الشبهات.

وقصة «النخيل» تحتفي بماضي الكويت حفاوة بالغة، وهي التي تحمل عنوان المجموعة، وتأتي مثل سابقاتها من القصص، لتبدأ أحداثها من النهاية، ثم تعود إلى البداية والوسط، عبر الذكريات والتداعيات / فلاش باك، وهي الطريقة الرائجة في القصص وأفلام السينما الحديثة.

لقد دخلت الطائرة الأجواء الكويتية قادمة من لندن، تحمل المسافرين العائدين إلى وطنهم، الجدة «بدور» 55 عاماً تعيد ترتيب هندامها وزينتها، ويخبرها ابنها قائلاً لها: «هذه الشعيبة تحتنا يمّه».

وتسترق الأم نظرة طويلة، تحمل معاني ذات دلالات عميقة وموغلة في القدم، لتتذكر، في هذه اللحظة، قرية الشعيبة، وبيوتها الطينية المتناثرة على الساحل الذهبي. وتعود الجدة بذكرياتها يوم كانت طفلة ابنة تسع سنوات، تستيقظ على صوت الكلب «سرّاح» ينبح بشدة، وتروح مع صديقاتها لقطف الكنار من شجر السدر، ويطاردهم في كل مرة «اجديل» راعي السدر..

ولكن الجميل في القصة أن الطفلة «بدور» تحلم ذات ليلة حلماً غريباً وتطلب من أمها أن تفسره لها:

«يمه حلمت كأني أشوف الشعيبة في الليل.. فيها نخل طويل.. وعلى رأس كل نخلة نار كبيرة، وتردّ الأم: خير إن شاء الله.. خير...».

وسوف يدور الزمان وتتوالى السنوات، ليتحقق حلم هذه الطفلة الصغيرة، ولكن المفاجأة الجميلة، أن النخيل هنا، ليست تلك الأشجار الخضراء التي تجود علينا بظلالها وثمار البلح الشهية والساحرة، إنه نخيل من نوع آخر:

«بدور تستسلم لعبث أصابع أمها بشعرها، ولكنها لم تنس أبداً ذلك الحلم..

وها هي الآن تراه وقد أصبح حقيقة.. فهذه أبراج الغاز الطبيعي في ميناء الشعيبة الصناعي تشتعل بالنار، كأنها النخل الطويل المشتعل في حلم الطفولة ص 50.

## • استجداء الحاضر... والسباحة في المستنقعات:

حين ينطلق القاص «هيثم بودي» للحديث عن الواقع ومعاناته وعذاباته، تفتح الحياة أمامه مثل مستنقع كبير، يحفل بالقلق والتوتر والخيبات، والأحلام المنكسرة التي لا نهاية لها، ونلاحظ أن الموضوعات التي تتناولها القصص من النوع الخفيف والسريع والعادي جداً، كما نلمح أن مقياس النبض الإبداعي في هذه القصة أو تلك ينخفض، إلى الحد الذي يشعر فيه القارئ بالقلق على استمرارية الحياة في ذلك الجسد، ونستنتج أن تلك الشجرة تكاد تجفّ وتيبس حين يصير الحديث عن الحاضر وملوحته، وعرقه الحامض ومستنقعاته الآسنة، بكل علاقاتها وتقاطعاتها.

تدين قصة «اللاعب» الأشخاص الفاسدين الذين يتعاطون الرشوة تحت مسمى «إكرامية».. وتعرّي الإنسان المرتشي من الداخل، وتفضح خوفه وقلقه من داخل شخصيته المهزوزة.

وتتصدى قصة «أبراج» لحلم الجميل، حيث الشاب يكابد ويعاني طيلة أسبوعين ليجعل تاريخ عرسه في نفس اليوم الذي استشهد فيه والده... لكأنه يريد أن يؤكد أن الشهادة والفرح وجهان لعملة واحدة، وأنها تعني الحياة والاستمرار: «مشى الثلاثة باتجاه الأبراج الشامخة.. وأخذ الشاب يخبر عمه عمّن سيدعو للحفل.. وأخذ أخوه الصغير يخبرهما بأنه يشتري الطائرة اللاسلكية.. حديث الثلاثة الهادئ امتزج بخطوط المغيب الحمراء تحت الأبراج الثلاثة الشامخة» ص31.

أما قصة «الأماني» فتفضح الممارسات اللاأخلاقية لزوج خائن مغرور وكاذب، ونرجسي واهم، يضرب زوجته باستمرار ضرباً مبرحاً.. وذات صحوة ويوم تقرر الزوجة الشابة استعادة كرامتها الضائعة، والانفصال عن زوجها إلى الأبد، وتبدأ أولى خطواتها بتسجيل بلاغ ضده بتهمة الاعتداء والضرب المبرح: «نظر إليها المحقق بشفقة، وهو يناولها القلم للتوقيع على أقوالها.. مدت يدها المتورمة، وضغطت على القلم، ترسم توقيعاً جديداً مع الحياة، تتفق معها على وضع حدّ أخير لأيامها المرة..حدّ يعطيها الحق في أمان جديدة، وطريق آخر» ص 44.

وتدين قصة «الزحمة» الوصولية والانتهازية، ومستنقع العلاقات المشبوهة القائمة على المصالح المادية والنفعية، لقد تناقص عدد رواد ديوانيته بشكل ملحوظ خلال الأسبوع الماضي.. وبعد استقالته من منصبه الكبير في الوزارة.. لقد اعتزم خوض الانتخابات في المنطقة.. وسوف يقيم الرجل حفلاً

كبيراً بمناسبة افتتاح مقره الانتخابي لتعريف أهل المنطقة به... ولكن نصيحة صديقه الجريء فاجأته وقضّت مضجعه: «أنت ما تصلح للانتخابات يا بو محمد».

لقد تبخّر رواد ديوانيته بعد أن استقال من منصبه، ويتحسّر صديقه الحميم: «لما كان عندك منصب.. المنصب يا عزيزي يلعب دوره». وحين يصاب الرجل بالإحباط والإفلاس، يقرر الذهاب لسوق الغنم ليبيع الماشية التي جاءته هدية للفرح المزعوم:

«وين يبيعون الجت»؟ لحظة صمت.. ردّ محدثه قائلاً: سوق الغنم.. أي.. مسح عرقاً خفيفاً، وأغلق الهاتف... وقف ينظر نظرة أخيرة إلى ديوانيته الفاخرة.. ركب السيارة مصطحباً الخادم، وانطلق إلى سوق الغنم» ص78.

## • النخيل والفسيلات المنتظرة:

مجموعة النخيل الأولى للقاص الشاب «هيثم بودي» تحمل أكثر من بشارة طيبة في واحة الأدب الكويتي الشاب؛ إننا نشهد ملامح ولادة كاتب واعد ومتميز في عطائه، دون ادعاءات أو تزييف، أو ضوضاء خادعة... واللافت للنظر تلك القدرة المتميزة جداً على الاشتغال على استلهام الماضي، ليكون مادة أدبية إبداعية على غاية من الجمال والاندهاش.

وسوف ننتظر، بكل اللهفة، أن تجود نخلة الإبداع عند هيثم بودي بفسائل جديدة تنفتح، على الحياة وضياء الشمس، فما أحوجنا في هذه الأيام للنخيل الحقيقي، والبعد عن الشجيرات والنباتات الصناعية التي أخذت تغزو بيوتنا وشوارعنا، وحتى حدائق أرواحنا!!

# «الحــزن» عند صلاح عبدالصبور يتمدد ليغطي المدينة بأكملها

بقلم: محمد عليم (مصر)

**الحزن**

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم
ينير وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب
الرزق المتاح
وغمست من ماء القناعة خبز
أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي
قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي
والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء
رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن
ضرير
حزن صموت
والصمت لا يعني الرضاء بأن
أمنية تموت
بأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة، فأصبحت وجميع ما
فيها مقيت
حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع جميعها
وسبى الكنوز
وأقام حكاما طغاة
الحزن قد سمل العيون
الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاما طغاة
يا تعسها من كلمة قد قالها يوما
صديق
مغرى بتزويق الكلام
كنا نسير
كفي لكفيه عناق

والحزن يفترش الطريق
قال الصديق:
يا صاحبي!...
ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم
أو أمنية حمقاء
والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم
أو أن أسمينا ببرج النحس كانا، يا صديق
وجفلت فابتسم الصديق
ومشى به خدر رفيق
ورأيت عينيه تألقتا كمصباح قديم
ومضى يقول:
«سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح
أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح»..
ورنا إلي...
ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين
يا صاحبي !
زوق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوق
أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق
الحزن يفترش الطريق...

يأتي نص «الحزن» للشاعر الراحل «صلاح عبد الصبور» ضمن حقبة أدبية اتسمت - في أدنى سماتها - بالغوص في عمق أعماق الإنسان البسيط، بكل ما يحتويه من ضغوطات معاصرة، لم تتوافر لحقب أدبية سابقة، وفي أحسن الأحوال كانت الإشارة إليها عابرة وفردية، لا تمثل تيارا عاما لدى الشعراء، من هنا تأتي أهمية هذا النص المختار للتحليل، لأنه خطوة مبكرة لإلقاء الضوء وبقوة على مكنون الإنسان البسيط المهمش بكل تفاصيله، التي يغلب عليها الضيق والشجن والعبثية، والتوزع بين الأمل واليأس، والطموحات والإخفاقات التي لا تنتهي.

وعلى الرغم من توافر أكثر من منهج نقدي لتحليل هذا النص، وفق مقولات مضمونية تقسمه إلى مراحل، راصدة أبعاده الاجتماعية والنفسية والسلوكية، إلى جانب التعويل على الخصائص البلاغية التي يسهل العثور عليها غالبا، وهو ما يؤدي في النهاية إلى تناول النص من خارجه، ومن ثم يغري بالانطباعية، أقول بالرغم من كل ذلك؛ إلا إنني أفضل المنهج النقدي الذي يولي الأهمية الأساسية للتناول الأسلوبي لبنية النص، محاولاً استنطاقه من خلالها، ورابطا البنية بالدلالة الأوسع لها، حريصا على الإنصات لمقولاته، طالما استجابت للتأويل والتنامي من بداية النص وحتى آخره، وأعتقد أن هذا المنهج أكثر مناسبة لخصوصية لغة الشعر، كونها إشارية أكثر منها خبرية مباشرة.

الحزن عاطفة إنسانية خالدة خلود البشر، تلازم الإنسان من مولده وحتى مماته، ودوافع الحزن عديدة لا حصر لها، تتوزع بين ما هو عام، وخاص، وشخصي، وانطباعي، وفق تفاوت درجات الحساسية التي عليها البشر، فإذا

اتفقنا على أن الحزن عاطفة إنسانية مشتركة، فإنها تقترب من درجة الخصوصية لدى المبدعين، والشعراء خاصة، وعندما يعنون (الحزن) نصا شعريا، فإنه يوحي بأطوار مكثفة، لنظل مهيئين لما سيفضيه النص من «شحنات حزينة» لا مجال للتفاوت فيها، مشفوعة باستحضار دوافع ذلك الحزن ومظاهره وكافة ظلاله الأخرى:

**يا صاحبي، إني حزين**

يبدأ النص بهذا النداء، مضافاً إليه تقرير صريح مؤكد بـ «إني حزين» واختيار «يا» أداة للنداء، يحيل إلى فردانية موحشة، تحتم الاستغاثة، ليس من وحش مفترس، بل من الحزن، لنبقى على تعطشنا في التعرف أكثر على طبيعة هذا الحزن الخاص، والمبهم في الوقت نفسه:

**طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح**
**وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح**
**وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف**
**ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش**
**فشربت شايا في الطريق**
**ورتقت نعلي**
**ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق**
**قل ساعة أو ساعتين**
**قل عشرة أو عشرين**

جملة من الأحداث اليومية المعتادة في حياة الإنسان البسيط، عبر عدد من الأنساق الأسلوبية المتنوعة، أبرزها نسق السرد المباشر القائم على «الوصل» بـ «الواو» خمس مرات وبـ «الفاء» مرة واحدة، بما يكثف رتابة الوقع اليومي المعاش، يعضده شيوع نسق الفعل الماضي «طلع / ابتسمت / خرجت / غمست / رجعت / شربت / رتقت / لعبت»، وهو تكريس لحالة النمطية التي هي أقرب إلى السكون غير الملتفت إليه، في مقابل حضور طاغ لضمير المتكلم الذي تلعب على أنحائه كافة أشكال الرتابة، والوحشة، والمعاناة.

هذه الأحداث النمطية اليومية، التي يعيشها الشاعر، تكشف الكثير عن تنويعات ضاغطة، يواجهها على مدار وجوده، فهو لا يحيا حياة كريمة شأن الآخرين، إذ يعيش ويخرج «من جوف المدينة» قد تكون أنفاقا، وقد تكون سراديب، وربما مقابر، ولا يتوجه إلى عمل محدد شأن المستقرين من الناس، بل يخرج بلا هدف، ساعيا إلى رزقه غير المضمون، متذرعا بقناعة اضطرارية أمام «قروش» قليلة، واختيار نسق التنكير لـ «قروش» إحالة إلى قلتها ومن ثم عدميتها، إذ لم تكف هذه الـ «قروش» إلا لشرب «شاي»، وهنا تكرار لنسق التنكير، بما يعكس افتقاد حاسة التذوق حال احتسائه و«رتق النعل» يفضي إلى حالة من الفقر البين، ولعب «النرد» مع الصديق، تكريس للا أهمية الوقت، طالما الحال هي الحال.

هذه الحالة التي هي أقرب إلى اليأس منها إلى الحزن، لم تجعل هذا الإنسان البسيط فريسة سهلة

للاستسلام النهائي، فلا يزال منشغلا، شارداً، مفكراً فيما هو أبعد، وعندما يلعب النرد مع صديقه؛ فإن اللعب يكون بين «كفه» حيث آلية الحركة المنفصلة عن التركيز التام، وبين الصديق بكل حواسه وانتباهه، وهي مقابلة في المعنى تمهد لمفارقة صغيرة قوامها المجاز:

**قل ساعة أو ساعتين**
**قل عشرة أو عشرين**

امتداد لنسق دلالي يكثف فقدان الإحساس بالوقت طالما ليس فيه ما هو مجد، يدعمه نسق العطف بـ «أو» الدالة على التخيير، الذي ينسحب هنا على استواء الأشياء من منظور عبثي، وبالعودة إلى المقطع السابق يتضح تعويل الشاعر على نسق لفظي خاص وهو توظيف بعض المفردات الشائعة في لغة الخطاب اليومي (جيبي/ شايا/ قروش/ قل ساعة أو ساعتين/ قل عشرة أو عشرتين) إلا أنها تحمل شحناتها الدلالية والعاطفية، خادمة النسق العام للدلالة، حيث التفاصيل اليومية في حياة الإنسان البسيط، وهي مقبولة من منظورالله تشارلز بالي لله للأسلوب الذي يتحدد بالطاقات التعبيرية والشعورية للغة دون تفريق بين كونها لغة عادية أم لغة فنية

وضحكت من أسطورة حمقاء
رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق

لا يزال نسق السرد القائم على الوصل «الواو» تأكيداً لحالة النمطية والرتابة، بما ينمي خصوصية هذا «الحزين» لما هو أعمق من عبثية يومه، واهتماماته الظاهرة، فالأسطورة التي رددها الصديق - والترديد هنا يوحي بالأهمية - ليست سوى «حمقاء» يضحك ساخراً منها، وقد لعبت اختيارات الشاعر دورا واضحا في خلق مفارقة ثانية، من خلال وصف الأسطورة بالحمقاء والسخرية منها، في مقابل الترديد من الصديق، وهو نسق دلالي يتكرر بدأه الشاعر بـ: «بين كفي والصديق»، ويقترب الشاعر أكثر من أغوار هذا الإنسان البسيط، عندما يكشف - عبر نسق تعدد الصفات - عن عمق رؤيته وفهمه من حوله وذلك في قوله «ودموع شحاذ صفيق» مما يمهد لمفارقة صغيرة ثالثة، بين دموع الشحاذ، وصفاقته، فإذا التفتنا إلى جملة ما سبق في البيتين السابقين، نجد أن الشاعر كثف نسقا لفظيا هو «التنكير» للإيحاء بهامشية هذه العناصر التي سخر منها(أسطورة/ حمقاء/ دموع/ شحاذ/ صفيق)

**وأتى المساء**
**في غرفتي دلف المساء**
**والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير**
**حزن طويل، كالطريق من الجحيم إلى الجحيم**
**حزن صموت**

يكرر الشاعر (المساء) في المقطع السابق ثلاث مرات، في متوالية من ثلاث جمل متصاعدة البنية، تنتهي بطريق مسدود في عقر داره، بحيث أخذت لفظة «المساء» حيزا دلاليا خاصا تدرج من الأرحب، إلى الأكثر

ضـيـقـا، ليلتـقي بحـزن الإنسـان البسيط وكأنهما صنوان، في مشهد مأسوي أعمى، ولأن المساء في هذه الحالة، ضيف مفروض غير مرغوب فيه؛ فإنه «يدلف» كأنما يفتتح درجة أعلى لحضـور الحـزن، وتلك هي مهمته، بعدها يختفي «المساء» فلا يذكره الشاعر لتبدأ متوالية «الحزن» في حضور مكثف دعمه التكرار أربع مرات، لتلونه إضافات الشاعر في نسق بنائي جديد، يعتمد تعدد الصفات لموصوف واحد، فالحزن (ضرير/ طويل/ كالطريق من الجحيم إلى الجحيم/ صموت)

هذا النسق البنائي المتعانق مع نسق بلاغي هو التشبيه، يعكس حالة أخرى من التعانق بين المساء والحزن، اللذين ورد تكرارهما على مخالفة بين التنكير والتعريف، فاختيار الشاعر «المساء» وتكراره معرفا؛ يلقي ثقلا ضاغطاً يضاهيه تكرار «حزن» منكراً، إلا أن تعدد الصفات التي أضيفت إليه، جعله لا يقل وطأة عن ثقل «المساء» إن لم يكن أكثر:

**والصمت لا يعني الرضاء بأن**
**أمنية تموت**
**وبأن أياما تفوت**
**وبأن مرفقنا وهن**
**وبأن ريحاً من عفن**
**مس الحياة، فأصبحت، وجميع**
**ما فيها مقيت**

يعود نسق الوصل بالواو، مع نسق جديد للإيقاع الخارجي، يتكرر في البيتين الأول والثاني وفي خاتمة المقطع، يتخلله نسق مخالف قوامه التوازي بنية، وإيقاعا داخليا، مع نسق التكرار في «وبأن» المؤكدة، مع غياب مفاجئ لنسق ضمير المتكلم، الذي تكثف حضوره في بداية النص، مما يؤذن بنقلة دلالية، حيث يتقلص الخاص المحدود، ليفسح المجال للعام الممتد، كاشفا عن اتساع رقعة الحزن، لتتجاوز الشاعر إلى المدينة، يؤكد هذا المنحى، عدول الشاعر عن ضمير المتكلم إلى ضمير المتكلمين (وبأن مرفقنا وهن)، فإذا كان الحزن انتهى من منظور الشاعر إلى «صموت»؛ فإن هذا الصمت بثقله المحبط ليس نهاية المطاف، وليس بمانع حالة الغضب المكبوتة من الانفجار، أو الطموحات المهدرة من أن تعوض، أو أن الجميع سيظلون على حالة الضعف الماثلة، حتى يرضوا بكل ما هو عفن:

**حزن تمدد في المدينة**
**كاللص في جوف السكينة**
**كالأفعوان بلا فحيح**
**الحزن قد قهر القلاع جميعها**
**وسبى الكنوز**
**وأقام حكاما طغاة**
**الحزن قد سمل العيون**
**الحزن قد عقد الحياة**
**ليقيم حكاما طغاة.**

على نحو سرطاني يتمدد الحزن ليغطي كل شيء في المدينة، متجاوزا ـ كما أسلفنا ـ حدود الحياة النمطية المقيتة، التي يعيشها الإنسان البسيط عبر تفاصيله اليومية، وعلى خلاف تكرار نسق «التنكير» للحزن، من مطلع النص حتى الجملة الأولى في المقطع السابق، يعدل الشاعر إلى

نسق التعريف، مكررا ثلاث مرات في بنية واحدة، هو الجملة الاسمية، ليتجدد معها نسق التوازي ثلاث مرات أيضا على النحو التالي: (مبتدأ + قد + الفعل الماضي المضمن فاعلا مستترا + المفعول به)، هكذا (الحزن قد قهر القلاع / الحزن قد سمل العيون / الحزن قد عقد الجباه) مع مراعاة أن الأخبار الثلاثة في الجمل السابقة ذات منزع دلالي قوامه التدمير المؤكد بـ «قد» السابقة على الفعل الماضي.

هذا التكرار الذي قوامه التوازي؛ يكثف الحضور البغيض للحزن، لتتسق معه الجملة الخاتم في المقطع السابق «ليقيم حكاما طغاة» وهي الجملة ذاتها التي أوردها الشاعر «وأقام حكاما طغاة» بعد عدول عن صيغة الماضي إلى المضارع، الذي يناسب مطلق حدوث الحدث البغيض، والمتمثل في الحكام الطغاة، وفي اختيار الفعل «يقيم»، إشاعة لدلالة القهر والغضب لدى المحكومين، وهي نتيجة طبيعية، لأن مقدمات «إقامة» هؤلاء الحكام الطغاة من أفعال وحشية، تمثلت في (سمل العيون، وسبي الكنوز، وعقد الجباه) فإذا دققنا أكثر، نلاحظ اختيار الشاعر تنكير «حكام» إذ باستثناء طمس هويتهم، التي تنتجها دلالة التنكير؛ فإنها توحي بغرابتهم، كما لو كانوا من غير جنس المحكومين:

**يا تعسها من كلمة قد قالها يوما صديق**
**مغرى بتزويق الكلام**
**كنا نسير**
**كفي لكفيه عناق**
**والحزن يفترش الطريق**
**قال الصديق:**
**يا صاحبي!.....**
**ما نحن إلا نفضة رعناء في ريح سموم**
**أو منية حمقاء**
**والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم**
**أو أن أسمينا ببرج النحس كانا يا صديق**

كسر للتوقع، ففي الوقت الذي هيئنا فيه لكلام كثير، عن فعل الحكام الطغاة، ينقلنا الشاعر إلى مشهد آخر، لا ينفصل عن سابقه، ولا يخالفه، بل يعتمد على آلية أخرى، أقرب إلى تقنية سينمائية، تقوم على سرعة الحركة بين المشاهد واختزال التفاصيل، وبدلا من أن تصف لنا الفعل بتفصيلاته، تنقلنا مباشرة إلى قلب الأثر، الذي يستدعي بالضرورة ضراوة الحدث، والأثر البادي في الجزء السابق من المقطع الأخير للنص، هو محصلة الفعل المضمر للحكام الطغاة مع محكوميهم، حيث اليأس من كل شيء، والشك في الثوابت والمعتقدات، والتي تبدأ بـ «قال الصديق» وجاءت إضافة نسق القصر «ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم» لتغلق باب الاحتمال في حضرة التوكيد والتخصيص، حتى لا يبقى أمام المحكومين اليائسين إلا الشك في كل شيء، ومطلق اختلال التوازن الضابط للثوابت المطلقة.

كرر الشاعر في قلب المقطع السابق نسق النداء «يا صاحبي»

الذي افتتح به النص، ولكنه هذه المرة ليس المنادِي، بل المنادَى، وبمقابلة نداء الشاعر بنداء صاحبه، تتكشف مفارقة دلالية بين رؤيتي الشاعر وصاحبه، لتسفر عن مفارقة بين اهتمامين، وتكوينين، وبعدين في النظر، يمكن استحضارهما دون حاجة للاستطراد، إلا أن ما يعنينا من هذه المفارقة، أنها بدأت منذ المقطع الأول لتضطرد خلاله وحتى نهايته، كاشفة عن غاية محكمة حققها النص، وهي أن الإنسان البسيط، المسحوق، الغارق في حزنه، لا يتنازل عن بصيرة تقوده إلى الحقيقة، رغم التزويق المستمر لقبح الواقع، في ظل حكم استبدادي طاغ.

هذا الاستنتاج لم نأت به من خارج النص، بل من اختيار وتأليف الشاعر لمفرداته، وتراكيبه، وأنساقه الأسلوبية المتعددة، فالصديق الذي شك في الثوابت تحت وطأة الظلم، ثم تحول إلى ما يشبه الانفعال الزائف، بالإعلان عن مقدرته على تغيير هذا الواقع الحزين، عندما يقول:

سنعيش رغم الحزن نقهره

ونصنع في الصباح أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح

هذا الصديق يفاجأ بقول الشاعر/ الإنسان البسيط:

يا صاحبي زوق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوق

أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق

الحزن يفترش الطريق

يتكرر نسق النداء «يا صاحبي» ويتكرر معه ويتكثف، نسق الدلالة الأولى في مطلع النص، حيث الحزن ماثل ما يزال، ورغم هذه النهاية المأسوية، إلا أنها تتسق مع كافة مفردات الحياة، في ظل حكام طغاة، ليتكشف مدى نفاذ البصيرة التي يتمتع بها الإنسان البسيط المسحوق، وقدرته على الرؤية الصحيحة، حتى لو كان لحقيقة محتومة بالموت

فالحزن يفترش الطريق

وعلى الرغم من هذه النهاية السلبية في ظاهرها، إلا أن الغاية قد تحققت بوصول «الرسالة» إلى المتلقي، بعد أن حققت عنصري (الإثارة والتأثير) معا، ليصبح بعدهما الفعل الواقعي المؤدي إلى التغيير الذي لا يطلب من النص فعليا، وإن انتهى نهاية بطولية على الورق، فإنها تبقى فنية أكثر، بصرف النظر عن واقعيتها.

# «ابتسامة عند قدم السلم»

# لهنري ميللر.. حكاية ناقصة

بقلم: راوية عقاب عبيد - (الكويت)

تبدو رواية «ميللر» القصيرة أو قصته الطويلة «ابتسامة عند قدم السلم» ذات حبكة بسيطة، فتبدو حكاية غير كاملة، مثل «اسكتش» على المسرح، ومدعاة للتأمل، فالرواية تقدم عرضاً كاملاً في مسرح الحياة وفق دراما صعوبتها كامنة في بساطتها الفلسفية.

ولكنها في نهاية الأمر تبقى قصة طويلة، تلامس بشكل رائع سطح الروح في سرعة خاطفة وتمضي كضوء ينطفئ على خشبة المسرح. وميللر يضعنا مع لحظة الانطفاء، في جوف الظلام المهيب الذي يلف الدموع والضحكات، ويحيل دواخلنا إلى خواء إلا من أنفسنا «فهو يسلط الضوء قليلاً ثم يتعمد الإظلام، تاركاً المتلقي مع رغبة الاستزادة مع ترقب الصمت والنهاية، وكأن لحظات الظلام هذه تنفي المشهد الحزين الذي كان ملتفا بوشاح الضوء قبل قليل، لندخل في وهم - أو ربما حلم - ومن ثم لنكتشف عبر التفاصيل البسيطة نافذة مفتوحة على العالم، وإن هذا المدى الواسع ما هو إلا زنزانة صغيرة للروح.

يقول نيتشة «الكوميدي لا يستطيع في أقصى درجات الألم أن يكف عن التفكير بالانطباع الذي تولده شخصيته». وهنا يكمن جزء كبير من شخصية المهرج «أوغست»، وهو بطل الرواية. وأغست مهرج قضى سنوات عمره على المسرح مغمساً في لعبة الإضحاك، لكنه مع الزمن واكتساب الحكمة من التجربة الطويلة، يبدأ يشعر بعجزه مع الزمن واكتساب الحكمة من التجربة الطويلة، يبدأ يشعر بعجزه عن إيصال ما يريد للمتلقين الداخلين في سلسلة من الضحك والتصفيق العاصفين، حتى انتهى به الأمر إلى الإحساس بأنه سجين ضحكاتهم.

إن شهرة المهرج أوغست وقناعة الدائم يبدأن بنسج خيوط مأساته وانهياره اللاحق، أما ضحكات المتفرجين وتصفيقهم فتشبع السواد في قلبه، ربما لم يعد قادرا على استيعاب تصديقهم وعماهم عن وجهه الحقيقي خلف القناع. وهكذا، لم يعد قادرا على الاختباء، والاستمرار في دفع ثمن موهبته الرفيعة. بدأ يفشل في إخفاء وجهه خلف قناع المهرج الشهير الذي تعودوه كل ليلة. وعندما يخرج أوغست عن كونه مهرجاً يعلو الهرج والمرج بين الجمهور والمحتج

الذي يعتدي عليه ضرباً. وهنا تبدأ القصة: أوغست المغتسل بدمائه يحاول أن يتذكر كيف أنتابته أحاسيس غاضمة غريبة، فقام بتغيير انطباع الحزن الغبي الذي يختتم به المشهد. عند ذلك أجهضت الضحكات، ولم يعد يشعر هو بالعالم.

هكذا، حين يكف أوغست عن كونه الدمية الاعتيادية، وبالأحرى، حين يحتج، محاولا الخروج على «بروتوكولات» ديناميكيته الأبدية المرسومة، يضربه الجمهور، ربمالأنه كسر حاجز تصديقهم.. أو لأنهم لا يتقبلون ما هو كائن خلف الماكياج.

لذلك يقرر هجر السيرك يتنقل متجولاً. ربما يثور على الثبات المراوح في المكان. وبهذا يحقق حريته المنشودة في الارتحال الدائم من الأماكن.

لم يكن مستاء بل يسكنه حزن عميق. وهو يمشي مرتاحاً، مجهول الهوية بين الحشود التي اعتاد أن يضحكها هو، لكنه يكتشف أن السعادة هجرته هي أيضاً. طوال عمره كان ينتظرها كل ليلة في نهاية المشهد، يراها في عيونهم، ويسمع صداها بأذنين يعلو فيهما ضجيج النهاية. ولهذا يحس بشوق عميق إلى غرفته. وفي شوقه لغرفته وللمهرج «أوغست» - نفسه - راح يبحث في إحدى الطرقات. وهناك نام كطفل على أحد المقاعد. وفي النوم عادت إليه هواجس المهرج.

إن حلم أوغست يفسر بوضوح حالة سجنه داخل السيرك ووسط وجوه المتفرجين على المهرج أوغست في المدرجات، كما يكشف أيضاً عشقه لهذه القضبان وعدم قدرته على الفرار بسبب تعلق عينيه بالقمر على صفحة السماء. أوغست يحلم بالسيرك / بالمتفرجين / بالعيون الشاخصة إليه / بالضحكات الصاخبة.. ويحلم بالقمر.. بالفرس التي ترافقه. وداخل شعاع خشبة المسرح يستقلي العالم الذي كان يولد فيه من جديد كل ليلة.

وتحت وطأة هذه الثنائية: السجن / الحرية، كان أوغست كان حاول أن يلم شتات ذاكرته واللحظة الزمنية كان ذهنه يسافر مجددا في رحلة النسيان، ويكتشف إن داخله بات خواء إلا من أصداء بعيدة وضبابية كالحلم.

لهذا يقف أوغست أمام اختيار دون أن يمتلك الخيار يصارع في حنين للسجن، كعصفور ولد في قفص، وبسبب خوفه وجموحه وهربه خلف حرية لم يعتد عليها. لكن قدميه كانتا تقودانه في كل مرة إلى السيرك.

كان أوغست مشتاقاً لرفيقته، لضوء المكان الأليف، ومتلهفاً لإحساس الولادة الذي كان يصنعه من جديد كل ليلة (المهرج أوغست). كان متلهفاً إلى الفرس التي بمجرد أن تلعق عنقه يحضره ضوء القمر وتصفيق المتفرجين، كأنه يعود إلى صالة العرض من جديد. أوغست كان مشتاقاً إلى تفاصيله الحميمة التي قام ببنائها مع سجنه الأبدي، وهكذا عاد إلى السيرك لكن عودته كانت سرية. خاف ثانية من السجن، فعاد متخفياً وراء قناعه الجديد، مستمدا المتعة من هويته السرية الجديدة ومن نصب الخيام وفرش السجادات وتحريك الدعائم وسقي الخيول.

وبهذا يعود من جديد للوقوع في فخ القناع، لأنه حتى الآن لم يدرك فلسفة خطواته / لعبة الأقنعة.

كان ممتنا وسعيد وهو يقف بعيني متفرج أمام رفاقه المهرجين، حيث يكتسب عرضهم الصامت في عينيه كلاماً أفصح ويعطيه الحرية التي فقدها مع دخوله علبة دور المؤدي. تكفيه الآن ابتسامات تعرف واقتنان. لا يريد ضحكات صاخب، وحريته الجديدة تكمن في عودته ثانية إلى العالم الذي قبله واستقبله ككائن بشري.. عودته إلى ذاته. وهذا الاستقبال الجديد له كإنسان منحه شعورا بالامتنان والرضا، وأكسبه قدرة فائقة على العطاء لقد تجرد من ثقل القناع، لكن ذلك ذلك لن يدوم طويلاً، أوغست لا يستطيع أن يتبرأ من أقنعته، لأنه أنجبها، بقدر ما يعجز عن تخليص شرايينه من دمه.

وتعود هواجس التردد إليه حين يسمع بنبأ مرض أحد المهرجين / أنطوان ومن جديد يحس بهواجس الضوء والخشبة والجمهور في دمه. وينتهي صراعه بردود أفعال غير مدروسة لكونها وليدة الهواجس ولأنها تدور حول منطقة الجديد الرافض قناع المهرج.

في البداية كان قلقا من فكرة أن يطلبوه لتأدية الدور، ويدخل في تحليل هذا الشيء الطارىء الذي فتح ثغرة في جدران كهف اعتزاله. لكنهم لا يفعلون، وعندما تبدأ الرغبة بنهش أحشائه، ويتحدث إلى مدير السيرك طالبا الظهور على الشخبة، فإنه لا يطمح إلى أن يكون مهرجاً... ليكن طاولة أو كرسياً... وحين يتردد المدير في قبول طلبه بسبب حسابات سابقة، يتوسل أوغست دوره، أن يعود إلى الخشبة، فيقع ثانية في الفخ.

ومن المحتمل أن هذه العودة كان بسبب قرار متسرع. لكن أوغست كان يمارس لقبه التخفي على ذاته أولاً، ويرفض أن يرى ما هو كائن خلف جدار تعبه وألمه. ولكن احتمالات تحقق عودته إلى مكانه جعلته يبصر من جديد مالم يرغب في الاعتراف به، وما قصد أن ينساه: الخشبة.. الأضواء... المتفرجين... المهرج. وهذه الرؤية حسمت الصراع الذي يهرب من مواجهته بسرعة قياسية جعلته يتوسل العودة إلى عرشه الذي كان قد بناه ثم هرب من فلسفة صغيانه طواعية.

يقول بابلو نيرودا: «إن لحظة في الظلام لا تسلبنا قدرة النظر». أما المرآة وقف أوغست يتأمل وجهه لفترات ليست بقصيرة. تاه في انعكاس وجهه ذي الملاح الحزينة. أما يداه فقد جرتا خلف أدوات التخفي (الماكيياج)، ثم شرع بمحو هذه الصورة التي يعرفها الجميع، صورة المهرج انطوان، ربما لكي يرسم صورة المهرج أوغست. أما أوغست الحقيقي، أوغست المتخفي وراء الماكياج فلم يعرفه أحد الآن بدأ يشعر أن حياته السرية تلك، وسط التخفي في الشهرة العالمية، لم تكن شيئاً، وأنه بدأ يعيش منذ أن أخذ العالم يقبله في الأعمال الأكثر تواضعاً.

هكذا يساعده دخوله في دور المهرج أنطوان على الخروج من عالم

المهرج أوغست، فيدرك أن الجانب الآخر من الصورة التي عجز عن الانفصال عنها هي هنا.

وأمام المرآة أيضا، يتقمص أوغست شخصية المهرج أنطوان الذي لا يمتلك اسماً ولا شهرة، والذي كان يقابل بابتسامات بسيطة متسامحة، وليس بالصخب، هذه الابتسامات هو الانطباع الذي لطالما أراده أوغست لأنه أكثر تعاطفا مع الوجه وأقل تصديقا للقناع. والتعاطف يتعارض والضحك بكل تأكيد (لكن ماذا لو اكتشف أو تعرفه أحد أوغست فيه؟).. سيتهمونه بقتل المهرج أوغست وسيلاحقونه. هكذا كان شريط الأفكار يسحب نفسه داخل رزس أوغست. غير أن الأوان قد فات أوغست الآن أصبح ينتمي إلى العالم الخارجي، زصبح صنماً، وسيختفي خلف أنطوان بسهولة ومهارة.

ومن جديد تبرز / فلسفة المرآة / عندما يلتقي أوغست بأنطوان المستلقي في سرير مرضه ويحدق فيه وكأنه مرآة عاكسة، وفي الدهشة والخوف المنعكسين في ملامحه سيتجلى مفصل التحول الجديد الذي سيصنع من أوغست مجرماً بالمصادفة، أوغست الذي انتهى الذي انتهى من وضع المساحيق يتخفى خلف قناع المهرج أنطوان.. أنه أوغست، لكنه يمكن أن يكون أنطوان.

أوغست الفيلسوف العابث، المعتاد لعبة التخفي والإضحاك، يشرح لأنطوان كيف أن المساحيق والزي والإكسسوارات تجعل المهرج / الإنسان نكرة، وكيف أن الجميع يصفقون لأنفسهم، لأنهم يرون وجوههم في مرايا وجوه المهرجين العابثة، ولا شك في إن إدخال المرآة كترميز هنا ليس أمراً جزاماً عند الكاتب. فهو يجعل النص محكوماً بحبكة مرايا عاكسته، وهذا يدخل في صناعة التكثيف التي تبدو عفوية في القصة، لكنها تحمل مفهوماً شكلانياً وضمنياً في آن، وهذا التلازم يسهم في إحكام الحكاية.

أوغست مع أنطوان المرتبك أمام الوجه العاكس لوجهه، ودرس في التهريج الحقيقي: أن تكون نفسك، شيء عظيم. لكن أن يخرج الإنسان ذلك إلى الضوء، فهذا هو الصعب، لأنه لا ينطوي على جهد.

يسمع أنطوان نصائح أوغست التي تعرض سر مطّ التفاصيل اليومية السريعة والصغيرة والتي تمر بشكل خاطف وعابر في حياتنا فتأخذ صبغة بديهية. أفعل كل شيء بنية حسنة عظيماً كان أم تافهاً. لأه ليس هناك شيئاً عديم الأهمية. الضحك بدل الابتسام، إراحة الناس من أعبائهم تجلب السعادة للمهرج الحزين، لكنهم إذا اكتشفوا ذلك سيتهمونه بالأنانية. وهذه خلاصة فلسفة التلقي التي انطوت عليها خبرة أوغست وموهبته العظيمة.

الليلة.. الليلة يستطيع أن يكون نفسه عبر كون أنطوان، لأنه يمارس دور المهرج من خلاله ودور المتفرج عليه في وقت واحد. ولهذا فهو يتلقى شخصية أنطوان مع المتفرجين، فلا يكون أوغست مهرجا في عيونهم بل أنطوان، أوغست يضع نفسه خارج

شخصية المهرج التي يؤديها حتى يستقل عن سجنها - وهي لعبة واهمة من أوغست الواقع تحت تأثير سجنه الآن. لهذا، ولكونه لا يستطيع أداء دور المهرج دون حرفيته العالية، فإنه لن يعمل بالانفصال عن أنطوان، بل سيظهر فيه شيئا من أوغست بل - على الأصح - أوغست ذاته. وهكذا يجد نفسه مشتاقاً لامتطاء الأحصنة وقيادة الجمهور نحو مفارقاته الضاحكة فوق الخشبة.

وحين يكون أوغست على الخشبة يهرب من أوغست المهرج إلى أنطوان معتقدا أنه يصنع مجد هذا الأخير، لكن في الحقيقة كان يدمره. ففي فقرته كان يوحد - تحت وهم تطوير المهرج أنطوان - بين أوغست المعلم وأوغست كأنطوان، وأنطوان كأوغست، ليصل إلى أنطوان كأنطوان كان أوغست يحاول قتل أوغست المهرج وتحطيم أسطورته بتحمليها للمهرج أنطوان. إنه يقدم له إرثه بصيغة مشروعة - غير متوقعة - لعدم قدرة أنطوان تحمل مسؤولية هذه الأسطورة وقبول هذه الاقتراحات.

وفي خضم هذا التوحد على الخشبة يعطينا أوغست درس الحياة: أن تكون مهرجاً يعني أن يكون بيدقاً بيد القدر، أن تعيد تمثيل الأخطاء والحماقات والغباء وجميع حالات سوء الفهم.. أن لا تفهم حين يكون كل شيء واضحاً، وأن لا تعي رغم تكرار الخدعة أمامك، أن تكون أعمى أمام جميع اللافتات، أن تصر بشدة على فتح الباب الخطأ.

هذه في الواقع فلسفة طرق الحياة التي تحمل الإنسان معها، الحياة التي تستقبل المآسي التي تصنعها بمازلتها بالضحك، تستقبلها ضاحكة، وهذه الملاحظات هي التي ستجعل من أوغست / المهرج أنطوان، حيث الصحف في اليوم التالي للعرض، لكن أنطوان لن يتمكن من قراءتها لأنه سيرحل في تلك الليلة، قبل أن يقرأ الصحف. هكذا، كما يحدث عادة حينما يأخذ أحدهم مقعدك، فلا تتمكن من حضور العرض.

لقد أقصي أنطوان عن دوره وعن نفسه، وعن حلمه ربما. وعن حلمه ربما. تحطم بيأس ومهابة وتواضع أوغست، وقد طرق أوغست الأبعاد الخطأ. مضى أنطوان عندما أفرغ دوره، رحل إلى العالم الآخر، توفي حين أصبحت الحاجة إليه زائدة، حين لم تبق هناك نقطة خاصة به في السماء ينظر إليها ويصعد. لقد قتله أوغست.

أما أوغست فعليه أن يختار بين أن يبقى المهرج أنطوان أو أن يكون المهرج أوغست من جديد. هذه حريته، وقد خسرها حين كان يحاول الذهاب نحوها. فقد قتل المهرج أوغست بداخله، وها هو يقتل المهرج أنطوان أيضاً. أدرك الآن - بحزن - بعد رحيل أنطوان أنه إنما داخل الحلبة ربما ليثبت لأوغست (لنفسه) إن الشهرة والمجد ينتميان إليه لأنه قام بتصنعهما. ولقد علق في الطعم ثانية. أما الحياة فسخرت منه من جديد.

في نهاية الأمر، ولأن الإنسان محكوم بالأمل، ومدفوعاً برغبة البحث عن السعادة، يريد أن يعود بعد أن اتضح له أن المهرج فيه قد وفر السعادة للمتفرجين، يريد أن يتعلم

كيف يكون سعيدا على طريقة أوغست المهرج الذي عرفه المتفرجون جيدا وأحبوه، فيبدأ من جديد ويثبت ذاته، ربما سيرك آخر، الآن ينوء ثقل وفاة أنطوان. «الإنسان لا يستطيع أن يكون حراً وجديداً إلا إذا تكسر على شواطئ ذاته» إن البداية تقتضي التدمير، لذلك كان أوغست جاهزا لاستقبال الجميع دون ضغينة، ولكن برغبة مفي الثأر من القدر فقط. كان أوغست يقدس المستقبل وسيموت واقفال كالأشجار.

ومرة أخرى ينطلق عبر العالم إلى داخله، مدركاً مفارقة الضحك والدموع التي تخص البشر وحدهم، وغارقاً في متاهة العالم والذات. وسيدرك القارئ أن هاجس أوغست بعيد المنال لأنه ما هو إلا حالة مصارحة وكشف وتواصل منشودة وغير قابلة للتحقق بسبب تعارضها مع الإبهام عن المتفرج، وبسبب تذكيرها الدائم له بما يوجد خلف الأقنعة.

أحس أوغست بسكينة حين قرر إنه سيعمل دون ماكياج ودون زي ولا قناع. وبهذا سوف يفرض نفسه على العالم. لكن هذا القرار كان بداية نهاية روحه، لأن العالم لن يقبله بوجهه الحقيقي، ولن يضحك بعد الآن منه لأنه سيبتعد عن اللعبة. وبذلك يدخل أوغست يضحك بعد الآن منه لأنه سيبتعد عن اللعبة. وبذلك يدخل أوغست في وشحة الاغتراب أكثر من قبل، أكثر من وقت ارتدائه قناع المهرج.

هكذا، عندما سيدرك أوغست أبعاد العبث في لعبة الحياة سيفهم أيضا أنه فارق الحياة على كل حال. ويفقد أوغست المنطق الإنساني في التفكير بعد ذلك، وهو سيدخل في حالة هذيانات وهلوسات، هروباً من الإحساس بالاغتراب الذي يحققه بتواصله مع العالم، فيبتعد عن الواقع.

هنا، يسارع ميللر الروائي إلى إخبارنا بنهاية أوغست خوفاً من استنزاف الأبعاد جميعها ربما، وبسبب ضرورة استوجبها وصول البطل إلى نهاية قصوى. يموت أوغست في إحدى الحدائق بينما هو مسترسل في تخيل الصالة والخشبة، فلا يفلح في سماع الشرطي. وعندما يتحرك نحوه بلا قصد سوى أداء دوره الذي يتخيله يخاف منه الشرطي فيضربه بالهراوة على رأسه فيسقط أرضاً ويموت.

إن هذه المواجهة الأخيرة مع الشرطي عفوية ومكثفة من حيث التوظيف، لأن الشرطي يمثل المتفرجين، الخائفين من الوجه الحقيقي لأوغست حين يؤدي دوره بلا ماكياج. هذا الرعب من الحقيقة يدفع الشرطي / المتفرج إلى قتل المهرج، أي قتل الحقيقة. أما أوغست فقد كان غير قادر على سماع الشرطي لأنه فقد تواصله الطبيعي مع الواقع وخرج عن مدارات الحياة التي تحكم الواقع والبشر بإيقاعاتها السرمدية. وهذه الحالة تبرر تماهيه في الواقع المكاني الداخلي المتخيل وغربته عن التواجد الجسدي في الواقع الفعلي.

في مشهد موته العبثي في الحديقة كان أوغست غارقاً في ضوء المسرح

الذي انسكب على وجهه وإضاءة بابتسامة عريضة ملائكية: عيناه مفتوحتان تحدقان بصفاء لا يصدق في القرص النحيل الفضي للقمر الذي تبدى لتوه في السماح. لقد كانت روح أوغست تعشق المسرح لكنها تكره حزنه خلف وجه المهرج، ولهذا فقد اختارت أن تموت حيث تحب. وهذه النهاية المخلصة تترك خلفها انطباع الراحة والسعادة على وجه أوغست الذي تحقق هربه الآن، والذي وجد الراحة في موته أخيرا على الطريقة العبثية لأنه كان يطمح إلى المستحيل.

أجل. كان يطمح إلى اللاشيء حين تيقن من أن السعادة ما هي إلا وهم جميل نعدو خلفه كصبية صغار. ومع ذلك فنهاية أوغست هي البداية لأنها تبعث ضحكا صامتاً، الضحك الذي يرر الدموع خلف جدار صخبه وينعش الذاكرة في مناجم نسيانه، يقول ميللر: «إن عالم المهرجين اليومي سيصبح عالمنا في أحد الأيام، بل هو عالمنا الآن، في الحقيقة. ونحن بائسون جداً حتى أننا لا نستطيع الاعتراف بأنه عالمنا».

وفي هذه الكلمات المضيئة، أو في عنوان القصة «ابتسامة عند قدم السلم. إنما تتلخص فلسفة الحكاية، لأنها تتركنا في انطباع اللحظة الأخيرة الذي يخلصنا من عبء الدور، دورنا في الحياة ربما الذي يقصد من ولائه شيئا ويكون تلقيه شيء آخر. إنه الانطباع الأخير الذي يخلص الإنسان من الأضواء المسلطة للخشبة ويدخله في الدور الأبدي الذي يحكمه قدر أعدّ مسبقاً بيد الإنسان الذي تكمن مأساته في اكتشاف المعرفة بعد فوات الأوان.

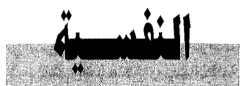
الوجه اليومي للعالم، أو كما يقول ميللر «السيرك هو ساحة صغيرة من النسيان، مغلقة، يساعدنا لفترة على أن نفقد أنفسنا، ونتلاشى في الدهشة والبركة، على أن ينقلنا اللغز؟.. ونخرج منه بدوار، حزاني ومرعوبين في وجه العالم اليومي. ولكن العالم اليومي، القديم، العالم الذي نتصوره أننا نعرفه فحسب، هو العالم الوحيد. وهو عالم السحر، السحر الذي لا ينتهي، مثل المهرج. نمر عبر حركات، ونحاكي إلى الأبد. وإلى الأبد نؤجل الحدث المهيب، ذلك أننا نموت ونحن نصارع لكي نؤكد. لم نكن أبداً ولن نكون، نحن دوماً في صيرورة، دوماً منفصلون ومبعدون إلى الأبد في الخارج».

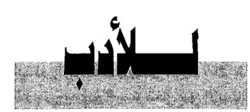
لربما أمكن لهذه السطور تقديم صورة أوغست، بطل رواية «ابتسامة عند قدم السلم». لكننا لا نستطيع أن نتصور هيئة أوغست أو عمره لأنه ما هو إلا رمز ونتاج للجماعة، مثلما لا نستطيع أن نستوعب حزنه لأنه ما نحن غير المتفرجين. إن كل ما نستطيع أن نفعله تحميل المهرج ضحكاتنا وهزئنا من أنفسنا أمامه وهو صامت يتفرج علينا حتى نصبح نحن مهرجين. وربما لأننا نخجل أن نفترق بإدراكه أسباب ضحكاتنا نخاف أن تتوقف هذه اللعبة، لعبة «الغروتسك» الغرائبية التي تنظم قفزات الحياة الخرقاء نحن البشر، ما نحن سوى متفرجين ومهرجين في آن معاً.



- الدراسة النفسية للأدب

د. هيفاء السنعوسي





# الدراسة النفسية للأدب

بقلم: د. هيفاء السنعوسي
(الكويت)

## نظرة نقدية في كتاب «النفساني» برنارد باريس

**لقد بدأت الاتجاهات الحديثة في التحليل النفسي للأدب بالانتشار في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأمريكية. ولم تعد تقتصر الدراسة النفسية للأدب على نظريات فرويد أو يونغ أو لاكان وغيرهم من المنظرين، وإنما اتسعت الدائرة لتشمل أسماء جديدة في التنظير النفسي للأدب.**

يعتني التحليل النفسي ببحث صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخرين. وكما نعرف فإن الأدب يتم تصويره وقراءته من خلال هؤلاء الذين يعيشون هذا الصراع. والقضية الجدلية التي تثير الفوضى عندما نطرق موضوع الدراسة النفسية للأدب أو ما يمكن أن نسميه النقد النفسي هي قضية تعدد النظريات التحليلية النفسية التي تحمل كل واحدة منها رؤيتها الخاصة.

من المنطقي أن نستخدم التحليل النفسي في دراسة الأدب، ولكن السؤال المهم المحير هنا هو أي نظرية يمكن اعتمادها؟ وأي نظرية يمكن أن تمنحنا الثقة الكاملة للدخول في أعماق العمل الأدبي.

لقد كان لكل من سيجموند فرويد وكارل يونغ وكارين هورناي وجاك لاكان وتشارلز مورون وغيرهم آراء في دراسة الأدب من الوجهة النفسية. وقد انتشرت نظريات فرويد ويونغ ولاكان بشكل كبير في حين ظلت بعض الأسماء الأخرى في زاوية النسيان. ومن بين هؤلاء الطبيبة النفسية وأستاذة التحليل النفسي

كارين هورناي التي تبنى نظريتها وأفكارها الناقد النفسي الدكتور برنارد باريس أستاذ الأدب في جامعة فلوريدا في الولايات المتحدة الأمريكية.

أسس باريس في عام 1991 جمعية كارين هورناي العالمية، التي من أهدافها التركيز على نظرية هورناي وأفكارها في مجال الدراسة النفسية للأدب. وقد كتب باريس بحوثاً عدة نشرها في كتب تناول فيها الأدب في ظل الرؤية النفسية. ومن أبرز مؤلفاته كتاب يحمل عنوان Imagined Human Beings (بشر متخيلون - اقتراب نفسي نحو الشخصية والصراع في الأدب). وقد نشره عام 1997، وطرح فيه نظرية كارين هورناي التي يراها نظرية مثالية في الدراسة النقدية النفسية للأدب.

ونحن إن نتفق مع باريس في بعض أفكاره النقدية، فإننا أيضا نؤكد على أهمية هذا الكتاب وحاجة المكتبة العربية والناقد العربي إلى مثل هذه الرؤى النقدية.

لا يؤمن باريس بوضع الأدب على سرير يفرض عليه الطاعة دون النظر إلى الاختلافات الفردية. وقد وصفت بعض النظريات أبعاداً ضرورية في علم النفس الإنساني بشكل دقيق وملحوظ، ولكن ليس من بين هذه النظريات ما يمكن أن نقول إنها تقدم الحقيقة الكاملة أو التطبيق العالمي للأدب.

لقد استطاع الكثير من أصحاب النظريات أن يخرجوا بنماذج عالمية للطبيعة الإنسانية، وحاولوا أن يفسروا الكثير من هذه النماذج في ظل إطار محدد من الحوافز.

يشعر باريس بأننا بحاجة إلى نظريات متعددة النسق لتحقيق العدالة في دراسة ثراء الاختلافات في التجربة الإنسانية، وفي دراسة الأدب الذي يعبر عنها. ويرى إمكانية اعتماد بعض النظريات لأنها ملائمة بشكل كبير للتطبيق على بعض الأعمال الأدبية، كما أنها متوافقة مع النظريات الأخرى من مثل النقد الفرويدي واليونغي في الأدب، ومتوافقة أيضاً مع الأفكار النقدية لألفرد آلدر وأوتو رانك ويلهيم ريتش وميلاني كلين ودي دبليو وينيكوت وآردي لينغ وفريتز بيرلز وهيتر كوهت وجاك لاكان وغيرهم.

وقد حققت هذه الأفكار فوائد عدة حينما تم استخدامها في الدراسات النقدية للأدب. ومن بين الأسماء البارزة في التحليل النفسي كارين هورناي التي رأى باريس أنها ظلمت حينما أغفلت الدراسات الحديثة اسمها وأسقطت نظريتها على الرغم من أهميتها الكبيرة. ويرى باريس أنها من الذين قدموا إسهامات مهمة في الدراسة النفسية للأدب، ويمكن تطبيق نظريتها على أعمال أدبية متنوعة، وعلى نطاق واسع يشمل العصور والثقافات المختلفة. إنها - في نظره - النظرية التي تمثل الأداة النقدية ذات الرؤية النافذة والقيمة.

اطلع باريس على كتابات هورناي عام 1955 باقتراح من زميل لها في قسم علم النفس، وبعد قراءة دقيقة

لأفكارها شعر بأن نظريتها قد تركت أثراً كبيراً في فكره، فهي لم تصف سلوكياته بطريقة متميزة وسريعة فقط، وإنما بدا له أنها غزت خصوصياته - على حد تعبيره - وتفهمت شعوره بعدم الأمان، وأدركت صراعاته الداخلية، ومطالبه الذاتية غير الواقعية، ومكنته من تحقيق تغيير غامض وشامل احتل مكانة في نفسه بعد انتهائه من رسالة الدكتوراه.

كان باريس متخصصاً في قصص الخيال في العصر الفكتوري، وقد تعلم في جامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية، وتدرب على تفسير النصوص وقرأ تاريخ الأفكار النقدية، كما فحص أفكار جورج إليوت وعلاقتها بالزمن، وكذلك رواياتها وعلاقتها بالأفكار في رسالته التي أعدها لنيل درجة الدكتوراه.

وكان يشعر بأن جورج إليوت اكتشفت إجابة السؤال المعاصر للقيم، لذا قام بتقديم عقيدتها الإنسانية بحماسة المهتدي إلى الطريق السليم.

وحينما انتهى باريس من رسالة الدكتوراه اكتشف بأنه لم يعد متأثراً بأفكار إليوت، وإن كان متيقناً من دقة النتائج التي توصل إليها في دراسته. لم يستطع باريس فهم أسباب فقدانه لحماسه القديم لإليوت، مما سبب له آلاماً بسبب عدم وضوح الرؤية لديه.

وقد ساعدته قراءة أفكار كارين هورناي على فهم ما حدث له. وقد بنت هورناي عنصر القناعة لديه، والتي توافقت بشكل منسق مع قواعد الدفاع المخزونة في أعماقه. وتوصل باريس في هذا الجانب إلى أن تغير أنظمة دفاعاتنا قد تدفع إلى تغيير فلسفة حياتنا وقناعتنا في أمور كثيرة.

لقد وجد باريس صعوبة في كتابة رسالة الدكتوراه، وشعر باليأس من إكمال البرنامج لأسباب أدركها فيما بعد حينما درس فصلاً في العلاج النفسي. وحينما قرر مواجهة إشكالية إحباط طموحاته التعليمية العالية، شعر بأن عقيدة جورج إليوت الإنسانية هي ما يحتاج إليه، فهي ترى أننا نجد معنى لحياتنا حينما نعيش للآخرين أكثر مما نعيش لأنفسنا.

وحينما انتهى من رسالته، وعرف بأنه يتعين عليه نشرها، شعر بأنه يحلم في الحصول على وظيفة عظيمة، وحيث إنه لم يعد يحتاج إلى العيش من أجل الآخرين كي يمنح لحياته معنى، فهذا يعني أنه لم يعد بحاجة إلى فلسفة جورج إليوت.

شعر باريس في مرحلة دراسته لهورناي بأن عجزه عن كتابة رسالة الدكتوراه أرغمه على أن يهجر طموحاته الممتدة، وأن يطمس ذاته، ولكنه في نهاية الأمر أكمل الرسالة بنصر مبهج، ثم أصبح طموحه ممتداً مرة أخرى.

لقد اكتشف أن أفكار جورج إليوت قد تركته محاطاً بشعور بارد. كانت هذه عملية لا شعورية أدركها في البداية عبر قراءاته لأفكار هورناي، وعبر دراسته لفصل العلاج النفسي.

كانت هورناي معروفة جداً في

الولايات المتحدة الأمريكية أثناء حياتها، ومعروفة بمخالفتها لبعض آراء فرويد، ولكن تأثيرها تضاءل بعد وفاتها. وقد تأثر باريس لهذا الأمر لأنه يرى أن نظريتها تعكس وجهة نظر نقدية نافذة ودقيقة، وكان يتمنى لها الاستمرارية.

ويسوغ، باريس عدم اهتمام الدراسات النقدية بنظرية هورناي لأنها تعتمد منهجية دراسة النصوص الأدبية كنماذج أصلية للدراسة دون تتبع العامل الزمني أي دون الرجوع إلى محيطها الزمني القديم، في حين أن معظم المحللين النفسانيين الذين يمارسون عملية النقد يدققون في الماضي في تفسيرهم الحاضر. كما أن جنسها الأنثوي كان عاملاً مساعداً -كما يرى باريس- في إغفال نظريتها وأفكارها في النقد الأدبي، ولكنه لم يكن عاملاً جوهرياً، والدليل على ذلك البريق اللامع لاسم ميلاني كلاين في أوروبا.

ويؤمن به باريس أنه لا توجد نظرية صالحة للتطبيق على كل الأعمال، ويعني هذا بأن نظرية هورناي التي يتحمس لها قد لا تصلح أحياناً للتطبيق على بعض الأعمال الأدبية.

قرأ باريس في مطلع الستينيات نظرية التحليل النفسي، واستخدمها في التحليل الذاتي، ولم يقم بربطها بالدراسة الأدبية إلى أن جاء يوم لا يمكن نسيانه في عام 1964 حينما كان يدرس رواية Vanity Fair لثاكيري، وكانت أفكار هورناي هي من ساعدته في فهم الإطار الغامض الذي لم يفهمه. وبينما كان يناقش مسألة كثافة العقد في الرواية والتي لم تكن معقولة بالنظر إلى موضوع الرواية. اكتشف ذلك حينما قرأ مقولة هورناي التي تقول فيها (تمثل المتناقضات بشكل قاطع مؤشراً لوجود العقد وهي بذلك تقترب من مسألة ارتفاع درجة حرارة الجسم الذي يؤكد اضطراب جسدي). هنا أدرك باريس بأن عقد الرواية تصبح مدركة بالعقل فقط حينما نراها كجزء من نظام العقد الداخلية.

هناك أعمال أخرى مماثلة لرواية Vanity Fair التي تكون فيها عقد الموضوع صعبة للغاية مما يصعب فهمها. وينطلق هنا النقاد للدفاع عن الوحدة الفنية لمثل هذه الأعمال وذلك بوقف استمرارية إدراك العقد أو تسويغ هذه العقد كجزء من قاعدة متوترة متحكم بها.

يرى باريس أن نظرية هورناي تساعدنا على أن نميز الأمور المتناقضة والمتنافرة كمشكلة حقيقية قد تواجهنا عند التحليل النقدي، ويمكننا حينئذ فهمها كعقد نفسية تدرك بالعقل.

يمثل كتاب Imagined Human Beings (بشر متخيلون) لبرنارد باريس استمرارية التطور في مجال الدراسات النفسية للأدب التي بدأها منذ عام 1964. ويصور الكتاب بعض التطبيقات المنهجية في الاقتراب النفسي الذي ناقشه في بحوث سابقة. والجديد في كتابه أنه يضع نقاطاً جديدة لم يطرقها في كتبه السابقة، من مثل: الحبكة وفنية

السرد. كما أنه يطبق المنهجية النفسية في دراسة وتحليل نصوص روائية ومسرحية مختلفة من عصور مختلفة. لقد اعتنى باريس باختيار عنوان كتابه فجعل العنوان الرئيسي Imagined Human Beings (بشر متخيلون) وكان يقصد بها الشخصيات التقليدية التي تتولد من خيال مؤلفيها، والتي يمكن فهمها من خلال المراحل المحفزة في القصص والروايات والنصوص المسرحية.

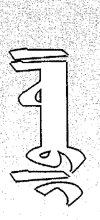
ويأتي العنوان الفرعي (اقتراب نفسي نحو الشخصية والصراع في الأدب)، والذي يفسر لنا إلقاء باريس الضوء على أنواع مختلفة من الصراعات التي تعيشها الشخصيات والصراعات التي تدور بين شخصيات أيضاً.

قام باريس بتحليل الانقسامات الداخلية للشخصيات المحورية، وتتبع النشاط الحركي للعلاقات القائمة بينها، كما قام بتطبيق منهجيته على أعمال شكسبير وإبسن وبارث وغيرهم. ويرى باريس بأن هناك صراعاً شبه دائم بين تفسير الأدباء لأعمالهم وبين الأحكام النقدية الصادرة عليها، حيث يميل الأدباء إلى تعظيم شخصياتهم التي تجسد القواعد الدفاعية التي يفضلونها.

ويؤمن باريس بأن نظرية هورناي لا تساعدنا فقط على ملاحظة التفاوت بين الأطر البلاغية والشخصيات التقليدية، وإنما تساعدنا أيضاً على فهم القوة الموجودة ضمناً في شخصية الأدباء والتي تؤثر فيهم. كما أن نظريتها تساعد النقاد في تحقيق رؤية منطقية في مسألة المتناقضات الموجودة في العقد والشخصيات والتي تتشكل من رؤى النقاد كنتاج لانقسامات داخلية في أعماق الأديب.

ويرى باريس قوة التأثير والفاعلية التي تملكها نظرية هورناي، فهي في نظره قابلة للتطبيق على نماذج عدة ومتباينة في الأدب الذي تختلف عصوره وثقافاته - كما ذكرنا سابقاً - وقد تبنى باريس نظرية وأفكار كارين هورناي بشكل لافت للنظر، إلى درجة كاد فيها أن يغفل أفكاره الخاصة، وكانت قراءاته لمدام بوفاري وهيدا غيبلر وبيت الدمية تمثل نماذج تطبيقية مهمة في التحليل النفسي للأدب.

لقد استطاع باريس أن يتعمق في شخصيات شكسبير وإبسن وبارث وأن يدخل في تفاصيلها، ويلتقط دوافعها المختبئة. وهو بذلك يأخذنا إلى جذور العمل الأدبي، ويجعل استجابة القارئ لهذا التحليل النفسي رائعة جداً، فالقارئ يرى هذه الشخصيات المتخيلة وكأنها شخصيات حقيقة من أرض الواقع.



- الناقد البحريني أحمد المناعي

فيصل العلي

# الناقد البحريني أحمد المناعي:




حوار: فيصل العلي (الكويت)

«الناقد الحقيقي هو المتابع الدقيق للحركة الثقافية بشكل عام وللإنتاج الإبداعي بشكل خاص وهو لا يستطيع أن ينتج نقداً رائعاً لمرحلة تتسم بضعف الإبداع والنقد يلعب دوراً رئيسياً في إنتاج نقد جاد فالناقد مرتبط بالمبدع وهي علاقة تبادلية بينهما، لأن الأول يقوم بفتح آفاق جديدة للعمل الإبداعي وهنا تكمن أهميته».

.. هذا ما قاله لنا الناقد البحريني أحمد المناعي ضمن بوح شديد الصراحة عن الواقع الثقافي يطالعنا به في هذا الحوار:

**● هل يشترط على الناقد أن يذكر المثالب ويغض النظر عن المناقب عند تناول عمل أدبي؟**

- يجب أن يجد النص الأدبي قبولاً عند الناقد ويدفعه هذا القبول نحو الغوص في أعماق هذا النص فيحصل على مداخله النقدية مستعيناً بثقافته وبموهبته النقدية، أما الناقد الذي لديه مقاييس نقدية نظرية فيطبقها على النص فإنه لا يحصل على عمل نقدي مميز لأن المتلقي سرعان ما يكتشف بأن هذا الناقد لديه قوالب جامدة للتعامل مع النص فلا يستفيد منه المبدع ولا المتلقي لأن الفائدة لا تأتي إلا من ناقد يعايش النص وعليه أن يتناول المثالب والمناقب معاً.

**● هل يضع الناقد في باله معرفته ببيئة المبدع وإيديولوجيته أثناء كتابته نقداً عن نص هذا المبدع؟**

- ليس بالضرورة، وأقصد هنا أن الناقد لا يعكس مثل هذه الأمور من الخارج أو من خلال ثقافته ومعرفته السابقة إنما إن استطاع أن يستشف

مثل هذه الأمور داخل النص فلا بأس فالنص هو الذي يمنح الناقد الجوانب النقدية والاجتماعية وليس معرفته ببيئة المبدع وبتوجهاته.

**● لماذا تراجع النقد في الوقت الذي يجب فيه أن يواكب الحركة الأدبية؟**

- علينا أن نكون حذرين عند كل لفظة، وها أنت تذكر كلمة «يجب» بينما الحركة النقدية تتحكم فيها عدة ظروف، فقد تأتي مرحلة يبتعد فيها المبدع عن الإنتاج لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية فيصبح المناخ العام غير ملائم للنقد بينما الاستقرار والأمن يساعدان على منح الناقد جواً صحياً للإبداع في النقد.

**● لا يحظى الناقد بشهرة وشعبية بين الناس.. ما تعليقك؟**

- وإن كان الشاعر يتعامل مع الجمهور من خلال الأمسيات الشعرية ووسائل الإعلام المختلفة إلا أنه يعمل مع الناقد وهما لا يعرفان مَن جمهورهما وما حجمه وهمهما الكتابة والإبداع كل في مجاله.

**● هل يجب أن يكتب الكاتب وهو يحمل قضية معينة أم أنه يكتب من أجل الكتابة كعمل إنساني؟**

- قد تجد الاثنين معاً، ففي البحرين جاء تأسيس أسرة الكتاب مواكباً لأحداث ولحركة وطنية سياسية وكنا معبئين سياسياً وثقافياً فانعكس ذلك على كتاباتنا بالدفاع عن قضايا الإنسان وعن مظاهر المجتمع ثم الأمة وهمومها ولكن تبعتها مرحلة فرضت التوجهات الثقافية على التوجهات السياسية أي في السبعينيات فتغيرت جماليات الإبداع وتذوقه.

**● تأثر النقد العربي كثيراً بمدارس النقد الأوروبية.. ما تعليقك؟**

- لا أرى ضرراً من تأثر النقد العربي بمدارس النقد الأوروبية إنما المسألة تقع على نوعية هذا التأثر، فإذا كان الناقد قادراً على هضم هذه النظرية / الخبرة الجديدة فيعيد تشكيلها بنظرته للعمل الإبداعي النقدي، أما إذا أخذ النظرية أو الخبرة الجديدة وتعامل معها كما هي فكأنه لم يفعل شيئاً لأنه يكون بمثابة «الناقل» ولا فخر لديه سوى النقل فقط.

**● ظلم الناقدُ الخليجي المبدعَ الخليجي لأنه نادراً ما يستشهد بإبداعاته.. ما قولك؟**

- تصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال لأننا بحاجة إلى حصر شامل لما أنتج ولما كتب من شعر ونقد، إنما أستطيع القول إن الناقد يبحث عن حجة قوية يستشهد بها فقد يشتهد الناقد بشعر السياب مثلاً ربما لوجود علاقة وثيقة بين الاستشهاد والمقولة وبالتالي تسقط التهمة التي وجهتها للناقد الخليجي.

**● بماذا تفسر الغموض المبهم في النص الأدبي الحديث؟**

- لا نستطيع الحكم على النص بالغموض إلا بعد دراسته وأتوخى الحذر دائماً بالإجابة عن مثل هذا السؤال لأنني لا أحب التحدث عن الغموض بشكل عام، فقد تكون قصيدة معينة غامضة لدى شخص وغير غامضة عند غيره والنص الأدبي مفتوح أمام الناقد والقارئ وكل له مداخله للنص معتمداً على

ثقافته وتوجهاته، فقد لا يستطيع أن يندمج مع نص أدبي طالما أنه متعصب لاتجاه آخر أو محدد أو أنه لا يمتلك أدوات تذوق نوع معين من الإبداعات وبالتالي فإن الثقافة والخبرة والاتجاهات تلعب دوراً في تقبل النص أو رفضه.

**● هل انتهت المعارك الأدبية؟**

- أفضل تسميتها بالحوارات الأدبية وهي لم تنته إنما تغيرت ملامحها، ففي السابق كانت المآخذ محصورة على الأخطاء اللغوية في النص وعدم مجاراة المنطق أو اتباع القواعد المعروفة، أما الحوارات الحالية فهي مرتبطة بمجموعة من المفاهيم الناتجة عن ثقافة معينة حول مفاهيم نقدية والآن الجانب التطبيقي بات أكثر من الجانب التنظيري في النقد وكل مرحلة لها ما يميزها.

**● كيف تنظر للنثر؟**

- إن مقياسي هو التذوق للنص الأدبي بعيداً عن القواعد الخاصة بالعمل الإبداعي فعملية تقبل النص هي الأساس سواء كان النص شعراً أم نثراً، فالقرآن الكريم يضم موسيقا لا تعرف كنهها وهو نثر فني والمهم في النثر هو تقبله كعمل إبداعي بغض النظر عن التسمية، فقد ينتمي النص إلى الشعر وإلى النثر وإلى القصة القصيرة في آنٍ واحد إلا أنه في المنهج الدراسي لابد من إطلاق اسم عليه.

**● هل يجب على المبدع أن يحمل قضية ما بإبداعه؟**

- إن دور الأديب أن ينتج ومن خلال إنتاجه يرتقي بالمجتمع وليس بالضرورة أن يفتعل قضية يكتب عنها، وقد مررنا بمرحلة مفادها أن الأديب لابد أن يدافع عن الظلم مثلاً إلا أنني أقول لك من خبرتي إن واجب الأديب هو أن ينتج أدباً راقياً لأن الوطن يعتز بأي علم من أبنائه.

**● هل سحبت الرواية البساط من تحت الشعر وهو ديوان العرب؟**

- لقد انتعشت الرواية العربية كثيراً إلا أن ذلك ليس على حساب الشعر الذي يعتقد الكثير بأنه تراجع والواقع هو أن الشعر المعاصر يمر بمرحلة تكوين بعد مراحل التأسيس، أي أنه يمر بمرحلة تأصيل للشعر العربي الحديث على يد شعراء عمالقة يجمعون بين موهبة الشعر وبين الثقافة العامة وليس كما كان الشعر في السابق، والشاعر المعاصر يجد نفسه أمام تحدٍّ كبير إذ إن عليه أن يقدم شعراً مغايراً كي يثبت نفسه وإلا فلن يلتفت إليه أحد.

**● هل العولمة خطر على ثقافتنا العربية؟**

- لست متابعاً لكل ما كتب عن العولمة «المؤيدون لها والرافضون» وهي واقع معاصر فرضته وسائل الاتصال المتطورة وهي لا تسمح للإنسان أن يتقوقع في بيئته، بل وصل الأمر إلى أنها تجذرت لتجعل من ينادي بالوطنية والقومية محل شكل وريبة واتهام بالعنصرية، إلا أن العولمة تدعو نظرياً لمعاملة الناس سواسية وهي واقع يجب التعامل معه.

**● متى وكيف يصبح الكتاب رغيف الإنسان العربي؟**

- إن العملية مرتبطة بمدى ازدهار الدول العربية في شتى النواحي اقتصادياً

واجتماعياً وعلمياً، إلا أننا نعاني من التخلف فلم نستطع توحيد الإرادة السياسية ولا توجد لدينا سوق عربية مشتركة ولا تواصل ثقافي عميق بيننا فما بالك بعلاقتنا مع الآخرين، فالطريق طويلة أمامنا ليس في مجال الثقافة فقط بل في شتى المجالات.

**● هل ولد «أدب الحرب» في منطقة الخليج العربي؟**

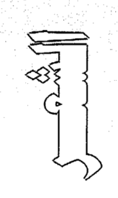
-إن الحروب والأزمات السياسية والنكبات تؤثر كثيراً في المجتمعات، ولكن أريد التأكيد على نقطة رئيسية وهي أن هذه الأحداث ليس بالضرورة ودائماً يجب أن تؤثر في الشعراء أو على بقية الأدباء أو على مبدع لأن المسألة مرتبطة بمدى تفاعل هذا المبدع مع الحدث، فقد تجد أديباً يتفاعل ويكتب عملاً إبداعياً وفي المقابل قد تجد مبدعاً لم يتفاعل فلم يكتب وإن كتب جاء العمل ضعيفاً وفكرة أن الأديب يبحث عن قضية أو عن موضوع ثم يكتب إنما هي فكرة قديمة، فالعملية مرتبطة بعدة عوامل إضافة إلى التفاعل فقد يكون أديباً شاهد حدثاً ما وآخر سمع عن هذا الحدث فتجد أن من سمع كتب عملاً إبداعياً أرقى من العمل الذي كتبه من شاهد الحدث.

**● أنت أحد أفضل النقاد في منطقة الخليج العربي فلماذا توقفت؟**

- توقفت لأنني أتعامل مع ما أكتبه بنظرة نقدية قاسية جداً وهي قسوة أكثر من قسوتي بالتعامل نقدياً مع إبداعات الآخرين، وصرت أبخس حق كل ما أكتب إذ آراه لا يرتقي إلى الطموح وهكذا ألغيت كتاباتي حتى ألغيت موهبتي.

**● لا أتفق معك لأنك كنت فارساً في النقد؟**

- لم تكن كتاباتي النقدية ذات قيمة كبيرة مقارنة بالنقد الأكاديمي إنما كانت كتاباتي «نقد متابعة» لما يتم إنتاجه من شعر أو قصة أو مسرحية وهي أقرب إلى الكتابات الصحافية الصداميّة حيث المواجهات، وكنت أحب تشجيع وتقديم إبداعات الآخرين خاصة مع تأسيس أسرة الأدباء في البحرين.



# دليل الأهواء

عبدالرزاق العدساني (الكويت)

غـــدوت فـــمـــا الهـــوى للْحُبِّ سَلْبُ
ومـــثلك من شـــجـــون البـــعـــد تَبُّ
شـــغلت جـــوى فـــؤادٍ أنت منه
وإن بعـــد اللّقـــاءِ: المســـتـــحب
فـــذي الأهــواء أنت لـهـــا دليلٌ
ولـيلُ العـــاشـــقين لـه مَـــصَبُّ
أقـــول أمـــا لِطيـــفِكِ أن يغني
لآمـــالٍ لـهـــا الأَحْـــلامُ نَـخْبُ
تُبِينُ لمن هوى نجـــمـــاً وتُخْـــفِي
نُجَـــومـــاً دونهـــا عجٌّ وحُـــجْبُ
فـــمـــا ذاك الجـــوى الا شُـــجْـــون
لـهـــا اللَّيـــبـــاحُ والبْطحـــاءُ قلب
دعي وجـــدي على عـــودي يغني
لِـيـنـشُـــدَ لحنَـهُ لِلَّيْـلِ صَبُّ
يغني صـــوت شـــامي بعـــد فن
وهـــل بـــالـــفـــن شـــيء لا يُـــحَـــبُّ
فـــمن نغم «الْـهـــزَامـــا»[1] صُـــغْتُ لحنا
به الأشـــواقُ والأشـــجـــانُ تنحـــبـــو

[1] الهزاما: نغم شرقي ينطلق من مقام «السيكا».

لأغْنِيةٍ بها أنت المعنى

لها الآهاتُ والأنغامُ صَحْبُ

قصيدتها الأماني والتَّمَني

هواها كلُّه شَدٌّ وَجَذْبُ

فكل هوى يداعبه فؤاد

كذلك وحشَةُ البيداء عُشبُ

فما أقسى الذي يبدِيكَ حبًّا

وباطنه من الأقوال كِذْبُ

فليس له احتياجُ بالتداني

وهل يَحْتاجُ صافي الماء ضَبٌّ

فمن ذاك النوى لَيْلٌ طَويلْ

وفي صدق اللِقاءِ المشيُ يشبُ

لها شَبَهٌ به في كل طَبْعٍ

سوى إن الجمالُ بها يَثُبُّ

أقول لها وإن عَشِقَتْ صدوداً

فما تَصْبينَ نَحْنُ إليه نَصْبُو

فإن كانت قلائُدكِ الغوادِي

فإن قلائدُ الظلماء شُهْبُ

دَعَوْتكِ لو تُجيبي القول عَنِّي

لِتشْهَدُه مع الأيامِ كُتْبُ

كَنَجْمٍ سَاطعٍ بالأفق يَضْوي

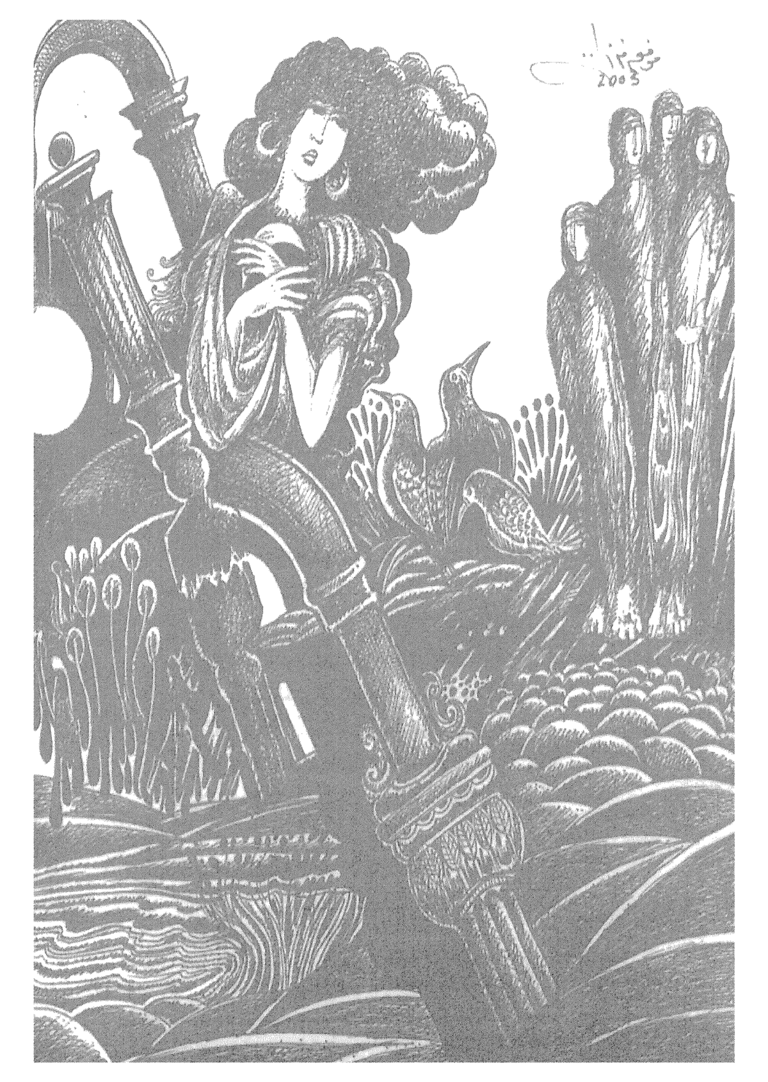
وهل بالنَّجْم إلَّا ما نُحِبُّ

فكلٌ يِالنُّجُوم له اشْتياقٌ

وكلٌّ نحو ما تبدي يَهبُّ

فهذا النَّجْمُ تأكله جِمالٌ

وذاك النجم يعشقُه يُحِبُّ


2005

# شجون العواطف

هزاع الصلال (الكويت)

مـــــا للفُـــــؤاد إذا رآك تَـحـــيَّـــــرا
وكــــأنَّهُ بـالأمـــرِ كَـــــانَ مُـــسَـــيَّـــرا

نَـلتَفُّ من حَـــولِ الهـــوى والشَـــوقِ قَـــد
زادَ الشُـــجـــونَ ثُمَّ قَـــالَ تَـذكَّـــرَا

خِـلتُ الربيعَ البِكرَ جـــاءَ مُـــصـــفِّـــقـــاً
ونَسـيـــمُـــهُ الفَـــتَّـــانُ كَـــانَ مُـــعطَّرا

لـيـــقـــولَ يا هـذا هَنيـــئـــاً وارشـــفـــا
مـــا قَـــد يطيبُ إليكُمـــا وتمخـــتَـــرا

يَـرنو إلينا بـاســـمـــاً مُـــتَـــشـــوقـــاً
لـهـــوى قُلوبِ كـــادَ أن يَتَـــفـــجَّـــرا

فـــاحَ العـــبـــيـــرُ فَـــهـــامَ قلبي ســاعـــةً
في لَيلِ شَـــعـــرِك حَـــيثُ كَـــانَ مُـــقَـــدَّرا

هَـبَّـت رِيـاحُ الحـبِ تَـســـــقي رَوضَـنـا
والطَيـــرُ يَرقُصُ في الـسَّـــمـــاءِ مُـــبـــشِـــرا

الكونُ مـــســـرورٌ بـنـا وَمُـــتَـــيَّـــمٌ
والبَـــدرُ لي قَـــد بَانَ حُلواً نَـيِّـــرا

لـيـلٌ بـهِ الأقـــمـــارُ يَـسطَعُ نُـورُهـا
لَـكنَّ نُـورُك قَـــد أنـارَ الأقـــمُـــرا

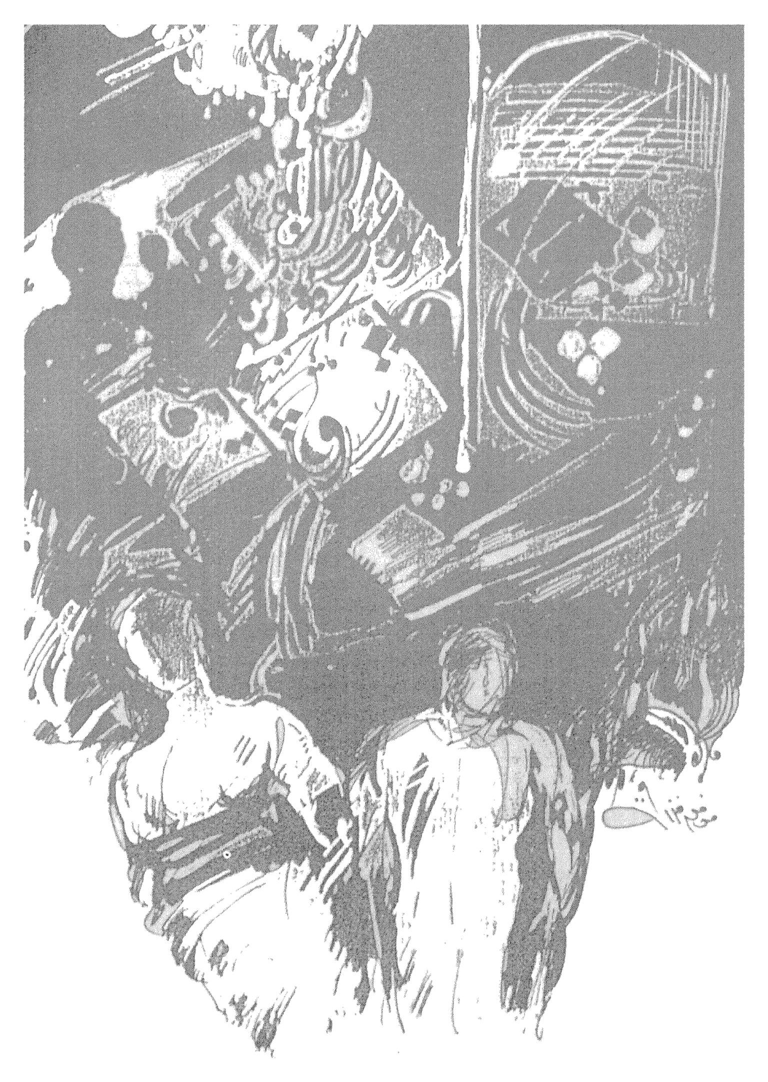
خَـــرجت نجـــومُ الليلِ تَندُبُ حَظَّـهـــا
لَـمّـــا رَأت عـــيـنـاك نُوراً مُـــســـفِـــرا

لَـكِ يـا مُـنـى رُوحـي بِـقَـلـبـي مَـــسـكَـنٌ
كُـوني بِـهِ شَـــمـــســـاً وبَدْراً مُـــقـــمِـــرا

يـا مَن لَـهـــا بـالحُـبِ أجـــمـلُ صُـــورةٍ
هذا هَـواك في فُـــؤادي قَـــد سَـــرى

فَـــرِحـتْ بَـلابِـلُ رَوضَـنـا ولَكَم شَـــدَت
طربـاً وهَزَّ الشَّـــدوُ غُـــصـنـاً أخـــضَـــرا

هـذي مَـــشـــاعـــرُ عَـــاشـقٍ مُـــتَـلـهِّـف
فـــيـــهِ العَـــواطِـفُ قَـــد أبت أن تَـظهَـــرا



# نخلة الروح

سامي القريني
(الكويت)

نَـخْلـةُ الـروحِ فـيْكَ تـرتَجِـفُ

وَعيـونٌ مِ الـقَـلـبِ تـنـذرفُ

ومِـنَ الجـرْحِ تسـتطيلُ شُـعاعاً

وتـنـادي، ويـذبـلُ السعفُ

لَـمْ يَـعُـدْ فِي يديكَ غَـيْـرُ يبـاسِ

العُـمْـرِ يَرْثيه دامعـاً شـغفُ

لا تنـادي فـالكونُ أغـرقـه الزَّيْفُ

وَشَـمْسُ الحَـيـاةِ تَـنْكسفُ

لا تنـادي فـالنـاس ليسـوا أنـاسـاً

زحـفـوا نحـو كـفـرهم زحـفـوا

ذبحـوا الحقَّ والكرامـةَ والعـزَّ

وغـالـوا، واستُنْزفَ الـشَـرَفُ

لا تنـادي فـفـيكَ بَحْـرُ عـذابٍ

مـن لـظاهُ البـدورُ تَـنْخَـسفُ

فـمـتى تستـريحُ بعـدَ عنـاءٍ

ومـتى الغـيبُ عنكَ ينكـشفُ؟!

أنـا لا شـكَّ عـاشـقٌ دَنِـفُ

حينَ تجري فيَّ القصيدةُ نهراً
وبعينيَّ مُورقٌ أسفُ

تتهجَّي بريقها وسناها
فالشرايينُ كُلُّها تَقِفُ

وتصلي لها لكي تَتَسامى
وهْيَ مِن مِقلتيَّ تغترفُ

يا حروفاً تضجُّ في خافقِ الحبرِ
مثلٌ من قالها وتعتكفُ

أم حياةٌ؟ أم غربةٌ واشتياقاً
أموتاً كُلُّ الذي أصفُ؟

كيفَ لا يطرقُ الأسى باب قلبي
أم رحيلاً للموتِ ينجرفُ

عذبتني نفس لأنَّ ضميري
وضلوعي بالخوف تلتحفُ

ليس غيرَ الآثامِ يحترفُ؟



# اشتعالات

**شعر: غالية خوجة (سورية)**

## حريق الماء

رأسي،
نيرانُ مُحالاتٍ،
أمطارُ دلالاتٍ،
ومناسكُ أكوانٍ،
تتناوشُ كالمجهولِ بسحري...
رأسي المحروقُ بتيهِ الإيحاءِ،
المصلوبُ على الشعرِ،
المطلوبُ لكلِّ الأعداءِ،
يراقصُ كالأنشودةِ موتي..

***

## صورة الإيحاء

ليسَ ليلٌ سواهُ،
وليسَ نهارٌ سِوايَ...
فمَنْ
يا نزيفَ الأغاني،
سِوانا الجحيمْ؟
سحْرُهُ،
ظنَّ رؤايَ
وسحْري،
ظنونُ رؤاهُ...
فمَنْ هيئةٌ للبقاءِ سِواهُ؟
ومَنْ صورةٌ للفناءِ سِوايَ؟
ومَنْ،
يا جنونَ المعاني،
سِوانا السديمْ...؟

***

## رباعيات الدخان

**غالية خوجة**

(1)

على الثلجِ ترقصُ ناري،
فأعلو...
نجومٌ، غيومٌ...
صحارى، عذاري...
شموسٌ وأقمارْ...
جميعاً،
تردّدُ صمتي...

(2)

علی الوردِ أنسی غنائي،
وأمضي....
سماءٌ، فضاءٌ...
جنوبٌ، شمالٌ...
هواءٌ ونارْ...
جميعاً،
تردّدُ لحني...

(3)

على الوقتِ أنسى رمادي،
وأرنو...
مياهٌ، جبالٌ...
ترابٌ، شبابٌ...
ثلوجٌ، وأشعارْ...
جميعاً،
تردّدُ صوتي...

(4)

على النارِ ترقصُ روحي،
فأسري...
جحيمٌ، سديمٌ...
زمانٌ، مكانٌ...
جنونٌ، وأمطارْ..
جميعاً،
تردّدُ شِعري....

***

# نصوص

- سبورة أطفال

بثينة العيسى

# سبورة أطفال

بثينة العيسى (الكويت)

## ثأر

أتقوض / أتقلّص
أنا دودة الأرض السيئة
أستأثر باللحاف كله
لكي تنام بردانَ
بردانَ...
كقلبي!

## خصام

ظهركَ شاسع
لاسيما عندما.. تولّيني إياه
ظهرك الشاسع كلما أدرته لي
حوّلته إلى سبورة أطفال
ورسمتُ عليه - بأحمر الشفاه -
عاشقٌ
وحبيبته
ينامان متعانقين!

## بلل

هذا السقف
طفلٌ أيضاً
كل صباح، أجده قد بلل نفسه
حدّ الاصفرار
......
......
لعله هو الآخر
يحلُم بأشياء مرعبة

## هدنة

لو أن لك يا شمسُ ظلاً
يلقي بنفَسه.. فوق ظلي
لو أن ظلالنا - يا شمسُ - تتعانق
ربما.. لكنّا تصالحنا؟!
ربما.. لنظرتُ إلى السماء يوماً
دون أن أقطب؟!

# أنثى

# حساب توفيق

يقول أخي الصغير
بأن في الوطن عصافير وبراري
معشوشبة
ويقول
بأنه صادف - في الربيع الماضي -
دودة قز
على غصن سدرة
وبأن الحلزونات.. لم تنقرض بعد
وحدّثني
عن كائنٍ غريب.. يسمونه وشق
يخربشٌ، لكنه ليس أنثى
رآه طليقاً - ويا للعجب - في
الصحراء
يقول كل هذا، وأنا أنصت
رغم أن لي.. عينان كعينيه!

بعد أن ينام
تمرر إصبعها على ملامحه
تصنع دوائر مبتورة
ومثلثات
متكسّرة الأضلاع
.......
......
......
هكذا هي...
مذ حقنها المرضُ
بهاجسِ رحيله

ياااااه
بيضاء من غير سوء
هذه اليدُ الآثمة!!


2004



- وجه آخر في الحشد

منى الشافعي

- قدامي خلفي

خطيب بدلة

- السور

خلفان الزيدي



# وجـــه آخـــر في الحـــشـــد

بقلم: منى الشافعي ـ (الكويت)

فجر يوم الجمعة 26 ديسمبر 2003، ضرب زلزال مدمر بقوة 6,3 درجات على مقياس ريختر لمدة 12 ثانية، مدينة بام ومحيطها في إقليم كرمان الإيراني.

تم انتشال امرأة مسنة (97 عاماً) تدعى شهربانو مذند راني، حية من تحت الأنقاض في بام بعد ثمانية أيام على الزلزال المدمر.

****

عندما خطبني ساكن الحي الجديد من جدتي لأمي التي تعهدت رعايتي وقامت بتربيتي حتى عامي الثامن عشر، كان هو على أعتاب الستين يدقه بوجه حنون لا يخلو من وسامة وقلب ينبض بالحب ويتعداه... مما دفعني لقبول هذا الزواج، فعالمي الضيق البسيط لا يتسع لمغامرات الحب الحالمة التي طالما قرأتها وتابعت فصولها في شغف الأنثى وولع المراهقة، من خلال القصص والروايات التي كنت أحصل عليها من بعض الصديقات القليلات بعد أن تركت مدرستي في سن مبكرة لأتفرغ للاهتمام بجدتي التي أقعدها المرض.. جدتي الثمانينية، كان حلمها

● اللوحة بريشة الكاتبة

أن أزف إلى رجل عاقل حنون، قبل أن ترحل عن هذه الدنيا وتتركني وحيدة بلا عائل... فقد توفيت والدتي بحمى النفاس بعد ولادتي بأيام... أما والدي الحنون الذي أحبني بعنف فلا أذكر من ملامحه شيئاً فقد فارق الحياة وأنا بالكاد كنت أخطو لأقف ثم أتعثر لأعود أقف وأرمي نفسي بين أحضانه الدافئة... يقبلني بجنون وأنا أردد «ببا... ببا»... هذا ما تذكرني به جدتي دائماً.

منذ أن رأيته صدفة، وتعرفت إليه أخذ يتردد علينا كثيراً بعد موافقة جدتي المبدئية على الخطبة... صراحة، تعلقت به، أعجبتني رجولته وشهامته... سحرتني شفافيته ودماثة خلقه.. أما حبه وحنانه فقد كانا لا يعرفان التوقف... يدللني كما لو كنت ما أزال طفلة الخامسة أو الرابعة.. كان طفولتي بلا أحلام ولا هدايا، أنتظره كل يوم وهداياه البسيطة التي ملأت عالمي الذي كان يغلفه الخواء ويملأه الفراغ... كنت بطبعي المرح أنتزع الضحكة من داخله وأرسم البسمة على تعاريج وجهه وأنثر البهجة حوله... يظل يضحك ويضحك، لا يتوقف حتى تنتابه حالة سعال قوية، تهدأ بعد أن أقدم له كوباً ساخناً من مزيج أعشاب جدتي الطبي، وأنا أتمتم بتعاويذ حفظتها من جدتي... وبصوت مسموع مرتجف النبرات أردد:

بالشفاء والعافية بعد أن تهدأ حالته ويرتاح قليلاً، يحتضن يدي بين يديه ويقبلها ليقول:

- الله لا يحرمني منك ومنها.... - ملتفتاً إلى جدتي....

تبتسم جدتي ويداها مرفوعتان إلى السماء.

كان مهري عدة أوراق نقدية خفيفة الحمل، وجلباباً وردي اللون مطرزاً بخيوط ذهبية وفضية متداخلة كأشعة شمس النهار المضيئة... ومنديلاً حريرياً أبيض اللون يغطي قامتي الطويلة، مزخرفاً بنقوش تراثية، محاطاً بخيوط فضية وذهبية ينم عن ذوق رفيع أما «الشادور»(1) الذي أعجبني فكان من القطن الناعم تزخرفه ألوان الطيف وتحدده ظفيرة من خيوط ذهبية وفضية... ذوق به من البساطة والرقة الشيء الكثير... أما الشرائط الحريرية البيضاء فقد عقصت بها شعري الأسود المجعد الذي كان يغطي منتصف ظهري ليلة الدخلة، التي اقتصرت على حضور الجيران والمقربين من أهل الحي وبعض أقارب زوجي الذين يسكنون إحدى المدن التي تبعد عن مدينتنا بحوالي 300 كيلومتر.

العجوز شهربانو، صديقة جدتي الحميمة، حضرت قبل المدعوين بوقت طويل وهي تحمل تحت «الشادور» الأسود الذي تتلفع به، كيسها المعتاد وطاسة مملوءة حناء، بعد أن نقشت يدي بها ولونت قدمي ببقاياه، فجأة! تنهض عجوزتي الطيبة لتفتح كيسها المنتفخ الممدد على الأريكة الخشبية الوحيدة العتيقة التي تزين غرفتنا، ذات اليد المكسورة المتدلية، لتخرج منه شالاً صوفياً رمادي اللون منقوشاً بنقوش غرائبية الشكل لكنها

جميلة التكوين والألوان، لها سحر عجيب يجذب النظر لكنه يريحه... بعد أن أكملت نشره على الأريكة، ملتفتة عليّ تردد:

- ابنتي الغالية، انظري... كم أحبك وكم أحب جدتك... ملتفتة إلى جدتي
- إنه هدية زواجك...

بعد أن سحبت هواء نقياً ثم زفرت بقوة... تكمل:

- إيه... إيه... احتفظت به سنيناً طويلة... إنه قطعة غالية وثمينة، لولا حبي لك لما فرطت به... سيقيك برد مدينتنا القاسي...

ثم ابتسمت لتقول:

- هذا الشال يا ابنتي سيشعرك بالدفء سنين طويلة... أكثر حتى من السنين التي سيعيشها زوجك.

عادت لتبتسم فتضحك، فيعلو ضحكها تزاملها طيبتها وسذاجتها المعهودة.

قبل أن أنطق بحرف، غمزتني جدتي التي كانت ممددة على سريرها ترمقني بنظراتها الممزوجة بقطرات دموعها المتحدرة على خديها المجعدين تتمتم ببعض تعاويذها التي اعتدتها منذ طفولتي...

تحركت من مكاني ويداي ما تزالان مغمورتان بالحناء، انحنيت على عجوزتي الطيبة، قبلت رأسها مرددة:

- شكراً، «بيبي»(2) الغالية، سأحتفظ بالشال

طول العمر... يا الهي ما أروعه وما أجمل تلك النقوش الأسطورية.

ضمني وإياه بيته المتواضع الذي اشتراه مؤخراً، والذي لم يكن يبعد عن بيت جدتي الأكثر تواضعاً إلا ثلاثة بيوت صغيرة متقاربة، شبه متهالكة، ورابعهم بيت صغير جد مبني من اللبن والقش تسكنه بيبي شهربانو عجوزتي التسعينية... أما بيت زوجي فتزين فسحة حوشه الصغيرة نخلتان مثمرتان، تعلو إحداهما عن الأخرى بحوالي متر واحد... غرفة النوم واسعة قليلاً ذات أثاث متواضع لكنه متناسق يزينها الحب الذي جمعنا فنما وترعرع بين جدرانها الطينية... أما الغرفة الصغيرة الأخرى، فكانت تكفي لجلساتها المسائية الحميمية، نتحلق حول«سماور»(3) الشاي الفضي الذي ورثه زوجي عن والدته، خاصة عندما تزورنا عجوزتي الطيبة وجدتي الحبيبة... كنا نشرب الشاي ونستمع للأغاني القديمة التي يعشقها زوجي وتحبها جدتي والتي بت أطرب لسماع بعضها... أما «بيبي» شهربانو فكان يحلو لها أن تهتز في فراغ الغرفة يمينا وشمالاً وكأنها تراقص ذكريات الماضي البعيد التي لم تتوقف لحظة عن سرد حكاياتها الغريبة والعجيبة على مسامعنا، كم كنت أستمتع بتلك الحكايات منها!... تلك الغرفة تطل على الحوش تقابلها شجرتا برتقال كبيرتان وشجرة ليمون صغيرة تقابلها على الجهة الأخرى من الحوش النخلة القصيرة التي كنت أعشق تمرها وأستلذ بطعمه السكري اللذيذ الذي كان يكفينا طول العام ويزيد عن حاجتنا... طالما جلست مستندة إلى جذعها الضخم

تحتضنني شمس الشتاء الهادئة، أرتق ثياب زوجي الحبيب وجوارب جدتي السوداء.. كثيراً ما كان يحلو لي أن أمشط شعري لأنثره خلف ظهري يستقبل بعضاً من حرارة الشمس... أظل على جلستي أنتظر طلة زوجي الحلوة...

قبل عامين وفي إحدى أمسيات الصيف اللاهبة، وقبل أن تتوفى جدتي بأيام، بينما كنت جالسة وعجوزتي قرب الجدة تسليها بأحاديثها الندية، فجأة! التفتت إليّ لتردد بصوتها المتعب المريض.

- ابنتي... حبيبتي... اشتهيت تمراً طرياً من نخلتكم القصيرة... أرطب به جفاف حلقي.

ظلت جدتي ولثلاثة أيام متواصلة لا تأكل إلا التمر السكري اللذيذ حتى توفاها الله صبيحة يوم الجمعة، وحبة تمر طرية قد التصقت بين السبابة والإبهام بيدها اليمنى... أما المصحف الشريف الذي أهداه لها زوجي ليلة زفافي كان يحتضن ارتعاشة يدها اليسرى.

عندما يبدأ البرد بمصافحة أجسادنا الطرية.. لحظتها، كنت أتذكر شال الصوف هدية عجوزتي الطيبة... أهب واقفة أركض بكل شبابي، لحظات وأفتح باب بيت جدتي بمفتاحي، أسرع إلى تلك الزاوية المنسية في غرفة جدتي... هناك يستريح بأمان الصندوق الخشبي العتيق محتضناً بداخله الشال الأسطورة كما كان يحلو لي أن أسميه، وبعض أغراض جدتي التي أحببت أن أتركها كما هي ذكرى وامتناناً لها... بعد أن ألتقط الشال بيدي الباردتين، أسرع به إلى بيت زوجي... نتدثر به سوياً، لحظات... ويسري دفء سحري عجيب يدغدغ جسدينا.

الشتاء الخامس لزواجي... جاء مبكراً وبارداً هذا العام... وكأنني نسيت أن أحضر الشال من بيت جدتي كعادتي في كل شتاء، أو كأنني تناسيته أو مللت ملمسه السحري الدافئ على جسدي... وفي إحدى الليالي القاسية البرودة، أصابت زوجي الحبيب رعشة برد قوية وانتابته نوبة سعال حادة... أرهقته طوال الليل... قبل الفجر بدقائق تشجعت، نهضت مهرولة إلى بيت جدتي... تذكرت الشال وسحره الدافئ اللذيذ وأعشاب جدتي ذات المفعول السحري.. في طريقي، كنت أحدث نفسي بثقة.

- كالعادة، سأغلي له حفنة أعشاب، وأسقيه كوبين كبيرين... أدثره بالشال... يهدأ سعاله... يشعر بالدفء... ينام على ركبتي كطفل هدهدته أمه على صدرها الحنون.

أخرجت الشال من سجنه المفروض عليه... قلبته بين يدي المرتعشتين، لايزال متألقاً بنقوشه الغرائبية وألوانه الجميلة وكأنني اشتريته البارحة.

في طريق عودتي، وأنا مسرعة، أحتضن الشال... انقبض صدري... تذكرت حديث عجوزتي الطيبة ليلة دخلتي والذي اعتقدت أني قد نسيته... حين قالت:

- هذا الشال يا ابنتي سيشعرك

بالدفء سنين طويلة... أكثر من السنين التي سيعيشها زوجك...

تعوذت من الشيطان الرجيم، أسرعت الخطا، لم يبق غير عشر خطوات وأفتح الباب...

فجأة!

مادت الأرض تحت قدمي، أحسست بدوار شديد، أفقدني توازني، تمايلت... ترنحت... سقطت... أفقت على أصوات صراخ ونحيب، بكاء ونواح، روائح وألوان وأشكال أخرى، كل شيء قد تغير... كنت مرعوبة، خائفة، وقد غطى الغبار ثيابي وشال الصوف وشعري ووجهي وملأ حلقي... افترشت الأرض للحظات... بالكاد التقطت أنفاسي الهاربة، تأملت ما حولي، الطبيعة ما تزال تتلوى وتصرخ وتعوي، تداخل كل شيء أمامي، الدمار الشامل يسور الحي، أكوام من الجثث متناثرة هنا وهناك، وجوه تنزف، نساء تصرخ، رجال تستغيث.... الجنون يعبث بالمدينة... تسمرت عيناي على بيت زوجي.. بيت جدتي... بيت «بيبي» شهربانو... يغلفني صمت رهيب... لحظات وتذكرت نفسي، تحسست أيامي، نهضت وجروحي ترسم خرائطها على جسدي البض الطري، مذهولة وحيدة، خطوت، التفت يمنة ويسرة أبحث عن النو، عن الشمس، عن النهار... إلا أنها جميعاً غابت عني، لم أعد أرى غير العتمة والظلام ولا أسمع غير الصراخ والنحيب... صرخت بداخلي قبل أن أسقط مرة أخرى:

- يا إلهي كل هذا الموت؟!

عندما أفقت لم أكن أدري أن ثمانية صباحات مكحلة برائحة الموت والدمار قد مرت علي وأنا في غيبوبة أهذي وأتلوى وكأنني نسيت اسمي ومن أكون.

ممددة على سرير حديدي في إحدى الخيام، تحيط بي وجوه غريبة لا أعرفها، لم أتبينها، لكنها مبتسمة حنونة، تحاول أن تكلمني، لكنني ماأزال صامتة مذهولة، تتركني لصمتي لكنها تسقيني الماء وتغسل وجهي، تربت على كتفي المتعب وتدلك يدي... تعيد تضميد جروحي.

بعد أن أجلستني تلك الإنسانة وهي تبتسم... أسندتني على الحائط... ذهبت وعادت ببعض الطعام وكوب الشاي الساخن... رشفة الشاي الأولى أعادت قليلاً من توازني النفسي... أكملت شربه مع قطعة خبز طرية بالكاد استطعت أن آكل نصفها.

بعد أن حملتني قدماي بجروحي المنتشرة وآثارها الباقية على جسدي... نهضت والألم يمزقني، تحاملت فخطوت خطوتين... بغفلة عني نظرت حولي... رأيته متكوماً قربي على السرير... لايزال الغبار يبقع ألوانه الزاهية وبعض الدماء تلطخه، انحنيت عليه بكل ضعفي ووهني، تناولته، احتضنته، أشم رائحته، لفلفت جسدي المتورم به... خرجت إلى العراء... استنشقت بعض الهواء... زفرته... ليس ثمة من دفء يشعلني... عندما كان هذا الشال يدثرنا معاً، كان دفء غريب ينمل جسدي، يصل إلى تجاويف قلبي

ويتعداها!!

عند مدخل الحي... استسلمت لحالة الدمار... نظرت إلى بيتي... بيت جدتي... بيت عجوزتي... كل شيء بدا أطلالاً أمامي، أريد أن أبكي، أصرخ، أصيح، أولول... استعصى عليَّ حتى البكاء... عدت لحالة الصمت... عيناي تغسل الحي... كانت أحلامي ترقص قربي بأسمالها البالية رقصة الموت والدمار... لا أرى غير أيادي طيبة تصارع الأنقاض، تنتشل الجثث... تبحث عن جثث أخرى... خطوت خطوتين للوراء... الوحشة تملأني وداخلي يصرخ:

-كيف سيمضي العمر... إن كان هناك بقية؟!

لحظات صمتي أكلتني... ارتوت الأرض المشققة من دموعي وأنا أتنقل بنظري بين البيوت الثلاثة التي احتضنت طفولتي ودللت مراهقتي وشهدت عرسي ثم غابت فجأة عن شبابي وصباي...

استدرت، لأعود إلى حيث الخيام وكوب الشاي الساخن ولقمة الخبز الطرية التي عجزت حتى عن مضغها... قبل أن أخطو وفجأة! صرخ أحدهم:

-إنها حية... تتنفس...

انتبهت، الصوت كان قريباً مني، غيرت وجهتي، خطوت إلى حيث الصوت.

عندما أخرجوها حية من بين الأنقاض وصافحني وجهها الطيب بملامحه التي لم تتغير منذ طفولتي وتجاعيدها الزاحفة بقوة تتسلق قسمات وجهها الصغير... أخذ كل شيء يعود في رأسي، انفعالاتي، مشاعري، أصوات الرجال يكبرون ويهللون، صراخ النسوة وصياحهم ونحيبهم، مذهولة انحنيت على الجسد الضعيف نظرت في عمق عينيها المتعبتين... فاجأتني صور كثيرة خرجت متسارعة من بين انطفائهما، ممزقة، مهترئة، قديمة، حديثة... كأنها شريط سينمائي عتيق متآكل، متقطع، أكله الزمن ولم يهضمه.

رمقتني بنظرة اختلط بها الحب والحزن والفرح.. ثم تسمرت تلك النظرة على الشال الذي لايزال شامخاً يلف جسدي وجروحه وروحي وعذابها... تلملم أناتها... تتمتم بلسان متعب ثقيل... تمديدها الصغيرة الراعشة، تمسك دموعي النازفة... تلسعها حرارتها... ألتقط يدها، أضغط عليها بكل ضعفي... أرفعها إلى فمي، أقبلها بحرارة... أقتل صمتي حين أهمس في أذنها:

- نعم يا عجوزتي الحبيبة... رحل هو وترك الشال!

## هوامش

(1) «الشادور»... لباس يشبه العباءة أو حجاب المرأة المسلمة (في الفارسية).
(2) «بيبي» تطلق على المرأة الكبيرة كنوع من الاحترام، سيدة، جدة.
(3) «سماور» القدر الخاص المعد لتسخين الماء والشاي.

# قدامي / خلفي

**بقلم: خطيب بدلة**
**(سورية)**

**ما إن رأيت أم فريدة جالسة على الأرض، وعيناها ساهمتان في شاشة التلفزيون العتيق الذي يشبه صندوق الخضار، حتى أسفت على السنوات الطويلة التي انقطعت فيها عن زيارتها. ليس لدي حجة أسوغ بها لنفسي الانقطاع عن زيارة هذه المرأة، ففي مجالستها متعة قد لا تسنح للكثيرين من الناس الذين يعيشون على ظهر هذا الكوكب الآيل إلى الدمار. إنها متعة لا تبيخ ولا تنقص جرعتها مع تكرار اللقاءات.**

كيف أصف لكم صديقتي أم فريدة؟ إنها امرأة دهرية، يتهيأ لمن يراها أنها لا تشيخ، بل إن السنوات الستين التي عاشتها والخطوب التي مرت على رأسها قد أخفقت في التخفيف من الحيوية التي تلازمها حينما تتحدث.. فهي تبكي، وتبتسم، وتعبس، وتكفهر، وتسب، وتتحبب، وتضحك... وكأنها - كما خطر لي أن أصفها ذات يوم - الفصول الأربعة.

حينما رأتني داخلاً من الباب، وبرفقتي ابني الصغير عمر وابنةُ حميٍّ الحاجة كريمة، تهلل وجهها، وحاولت أن تنهض غريزياً، ولكنها سرعان ما فطنت إلى أن حفيدها الصغير غافٍ في حضنها، فقالت وهي تضحك:

- الله يقصف عمري يا أستاذ أبا عبدو، لازم أن أقوم كرمي لواجبك، ولكن الولد نائم. لو أنني قمت لوقع على الأرض ولوقعت أنا فوقه وعفستُه!

ومدت يدها وصافحتني. وسحبت ابني عمر من يده وهي تقول له:

- هات بوستين، هات. أنا قربان النبي محمد كم أنت حلو يا عمر.

وشرعت تقبل خده مصدرة صوتاً يشبه صوت احتكاك قطعة (ستيريبور) بزجاج النافذة! وكما تتزاحم الطلقات ضمن (حجرة الاحتراق) في البارودة الأتوماتيكية، تزاحمت في فم أم فريدة الكلمات



والمشاعر والحكايات والعواطف. نادت بأعلى صوتها على ابنتها نجوى لتأتي وتطفئ التلفزيون، وتأخذ الولد الغافي على حضنها لتتمكن من الوقوف، ولتجهز الأمور في الغرفة الأخرى وتدخلنا إليها.

وبالفعل حضرت نجوى، ونفذت ما أمرت به أمها بأسرع ما يمكن.

في الطريق إلى الغرفة قالت لي أم فريدة:

- قسماً بالقبلة المحمدية يا أبا عبدو، الصبح زقزق عصفوران عند النافذة، فقلت لنجوى إن هذه الزقزقة تعني أنه سيأتينا ضيف نحبه. وها أنتم تأتون إلينا كما توقعت. يا الله كم أحبكم!

وقهقهت بصوت عالٍ وقالت:

- بعدما زقزق العصفوران بقليل رأيت الشمس تسطع في الخارج، فحملت قطعة خبز وصحناً من الزيتون وخرجت لأتناول فطوري تحت الشمس عساي أحصل على قليل من الدفء بعدما أيبسنا برد الشتاء الطويل. وإذا هممت بوضع الخبزة في فمي جاء أحد العصفورين ونتشها من يدي بمنقاره وهرب.

ألم تسمع بالمثل الذي يقول (فلان يأكل القط عشاءه)؟ آه! أنا أصبحت في حال، (العصفور يأخذ فطوري!). رحمة الله على أيام العز يا أبا عبدو.

كانت أم فريدة، في أيام العز التي تتحدث عنها، صبية من الصبايا المعدودات في المنطقة كلها.

جسم كبير ممتلئ، وجه مدور، عريض، أسمر، موشوم، وقوة بدنية قد لا تمتلكها عشر نساء مجتمعات. وحينما كانت ترقص في رأس الدبكة كانت تلهب أكف المتفرجين من شدة التصفيق وتبعث فيهم شعورا بأن إيقاع الحياة الحقيقي أعلى بكثير من الإيقاع الذي يعيشون عليه.

وكان زوجها، يرحمه الله، على عكسها تماماً: بسيطاً ومسالماً، ورقيقاً. وكانت، حينما تتضايق من رقته تضربه!

قالت لي وهي تقهقه:

- رحمة الله على زوجي أبي فريدة. ذات مرة داهمته نوبة من (المراجل والعنتريات)، جعلته يفكر جدياً في أن يضربني. ومن فرط غبائه أحب أن يكون ذلك أمام أمه وأخواته البنات، ليثبت لهن عكس ما يعرفن وتعرف القرية كلها عنه. الكلام في سرك يا أبا عبدو، المسألة كبرت علي، فاشتبكت معه بالأيدي، ولاوحته وصارعته، ثم أدخلت ساقي بين ساقيه، وشددتها على مبدأ العتلة، فوقع من طوله وهو يصيح بأعلى صوته قائلا: آخ يا أمي.

يومها لم أضربه، بل نزلت إلى جواره كما يفعل الذين يتصارعون مع بعضهم على شاشة التلفزيون، ووضعت رأسي قبالة رأسه وسألته:

- هل ستعود إلى هذا في المستقبل يا عين أمك؟!

فقال لي: التوبة. وطلب مني أن أعده بأن أكف عن ضربه، ففعلت... ولكنني لم أستطع أن أفي بوعدي هذا إلى آخر المشوار!

- إيه. (قالت أم فريدة بعدما

أصبحنا في الداخل)، صدق أنني كنت غلطانة معه، وأنني الآن نادمة على ذلك كل الندم. يا رجل، هل يوجد إنسان عنده ضمير ويضرب رجلاً أنيساً وطيباً مثل المرحوم أبي فريدة؟ أقسم بما أرتجي من الله يا أخي أبا عبدو، يوجد أناس في هذه الدنيا إطلاق النار في أعينهم قليل عليهم! أي نعم، يجب أن يكون التسديد بين عيني الواحد منهم بالضبط. وهذا الأمر يحتاج إلى صياد (سجماني) ماهر، يعاين جيداً ويطلق. الله تعالى يخرب بيوتهم، قل: آمين.

قلت: آمين. ولكن لماذا؟

قالت: يا أبا عبدو أنا امرأة فقيرة، وظهري غير مسنود... أفلم يجدوا غيري ليستقووا عليه؟ (هنا دمعت عيناها، فمسحتهما بكم ثوبها وتابعت) أنت لا تعرف ماذا جرى معنا خلال الشتوية الماضية. لا تؤاخذني يا أبا عبدو، أنت صاير قليل ناموس. كنت تطل علينا بين الحين والآخر.. يا ظالم، كيف سولت لك نفسك أن تنقطع عنا كل هذه السنين؟ (وصاحت باتجاه الداخل) يا نجوى، أين الأكل و«البرتقان»؟ أين الشاي والقهوة والزهورات؟ يخرب بيتك! قلبك أبرد من طين الشتاء.

قلت متشوقاً: ماذا جرى معكم في الشتوية؟

قالت: مشكلتنا الكبرى في هذا البلاد هي أننا نحب الصبيان أكثر من البنات. ولأننا كذلك فقد عاندني القدر في البداية فأنجبت ست بنات قبل أن يشرف ابني الوحيد عبدالكريم. هل تعرف لماذا نريد نحن سكان هذه الديرة أن يأتينا الصبي؟ نريده أن يأتي لكي نشوهه ونخرب تربيته ونجعله غير صالح لشيء! أنت لم تر عبدالكريم منذ أن كان في الصف السابع. الآن صار زنده هكذا. (ودورت أصابع يديها على شكل دائرة كبيرة)، ويا حسرتي، ترك المدرسة وقاعد بلا شغل، مثل التنابل. وبالطبع فإن الحق علي أنا. كنت كلما تعلق بصنعة أخاف عليه من مخاطرها، وأمد يدي إلى جيب الخرجية وأناوله، وأقول له:

- أقعد جنبي عبودي، أقعد. ملعون أبو الشغل.

والولد أعجبه هذا الدلال، واستمرأه، فما عاد مستعداً للعمل حتى ولو اضطر إلى التسول من الناس قدام باب الجامع. وحينما أفلست أنا تماماً التفت إلى أخواته البنات وصار يطلب منهن المساعدات. في البداية كان يرجوهن رجاء حتي يعطينه نقوداً، بعدها تواقح، وصار يضرب. وأي ضرب يا أبا عبدو؟ مثل رفس البغال تماماً. الأخت التي تعطيه يسكت عنها، والتي تمتنع عن إعطائه يظل يضربها حتى تشرف على الموت. أترى إلى هذه الفقيرة الصابرة نجوى؟ صارت تعطيه نصف راتبها كل شهر، وتعيش هي وأولادها على الباقي.

قلت: وماذا جري معكم خلال الشتوية؟ لا تنسي.

كانت نجوي قد أحضرت صحناً مملوء بالبرتقال اليافاوي. وشرعت أم فريدة تبحث بين البرتقالات عن

واحد كبيرة الحجم، كرمى للأستاذ، (أي: كرمى لي). أمسكت يدها قائلاً:

- لا عليك مني، الصحن أمامي، وأنا لست قاصراً مثل ابنك الوحيد.

قالت وهي تضحك:

- أرجوك يا أبا عبدو، قل الصدق، حينما أمسكت يدي الآن هل أحسست بشيء؟ مؤكد لم يحصل هذا، فأنا امرأة في الستين وما عندي ربع الحسن والجمال والصبا الذي عند زوجتك. بالمناسبة، ما أخبارها؟ لماذا لم تحضروها معكم؟ صدق أني لم أرها من يوم أن مات أخوها أبو راضي. كانت تبكي عليه بصمت. يا ربي دخيلك، كم كان البكاء لائقاً لها! عندنا هنا في القرية حينما تبكي المرأة على رَجُلها المتوفى تراها تجعر مثل عجل البقر الجوعان. وأما زوجتك، وهذه شهادة لوجه الله خالصة، فقد كانت تبكي بأكابرية. (وبكت أم فريدة في هذه اللحظة، ولكنها سرعان ما انفلتت بالضحك وتابعت تقول) الله يرحم أبا راضي ابن حميك. كان لطيفاً كزهرة برية. وكان، مثلما تعرف، نحيلاً، ونصف أعمى. وكان يشرب المتة الخضراء باستمرار. وغالباً ما كان يسفحها على الأرض أثناء ما كان يحكي ويحرك يديه مع الحكي. حينما كنت أزورهم، وبمجرد ما يراني كان يقول لي (تعالى زْقعدي جنبي يا أم فريدة). وما إن أصبح بجواره حتى يشرع برواية وقائع وأحداث جرت له حينما كان يعيش في ألمانيا. ولأن بصره شحيح فقد كان يمسك بيدي من أجل التواصل. برأيك يا أستاذ فيها شيء إذا أمسك بيدي؟

قلت: معاذ الله، وأنا واثق أنه كان يعتبرك أختاً له.

تنهدت أم فريدة وقالت:

-إيه يا أبا عبدو إيه. كم ستكون هذه الدنيا حلوة لو كان كل حيوان عليها يعرف ما هو جنسه. عندنا في الضيعة امرأة تدعي أم هداد. هي جحشة، وتعتقد مع ذلك أنها غزالة، أو ثعلبة. رافقتني مرة إلى مدينتكم، وكنت على موعد مع الحجة كريمة. حينما أصبحنا في المدينة حاولت التهرب منها، ولكنها التصقت بي مثل صمغ اللوز الأخضر. أتعرف؟- قالت مستدركة - والله العظيم يا أستاذ أنا امرأة بنت أصل. لم أحك عليها، ولكنها حكت عليَّ. صارت تمسك امرأة في القرية وتدشر أخرى وتقول لها (أم فريدة جلست بجوار رجل في المدينة يدعي أبو راضي، وأمسك يدها!). قلت لنفسي: هل ستطول هذه الحكاية مع هذه الـ أم هداد؟ دخلت على مجلس عامر بالنسوان، وحكيت لهم كيف تقصدت هي الجلوس إلى جانب الـ (قدامى/خلفي).

قلت مقاطعاً: رويدك يا أم فريدة. وما الـ قدامي/خلفي؟

قالت: كنا ننتظر سيارة الأجرة للذهاب إلى المدينة، فمر بنا بيكآب زراعي صغير يقوده شاب حلبي حلو. أشقر يا أستاذ بعينين زرقاوين، وشفتاه حمراوان مثل شفاه بنات المدينة. وبمجرد ما أوقف الشاب البيكآب، وفتح لنا الباب، زقت أم هداد حالها إلى جواره، وأركبتني

أنا من الجهة الأخرى.

أرأيت إلى العمود القصير الذي يحركه السائق بيده اليمنى لقدام وخلف أثناء السواقة؟ لا أعرف اسمه ولكنني أسميته الـ (قدامي / خلفي). أنا أعرف السائق يحركه عدة مرات أول انطلاق السيارة، ثم إنه يستقر. ولكن يا أبا عبدو، صدق بالله، طوال الطريق لم تهدأ للـ (قدامي / خلفي) حركة في يد الشاب الحلبي، وهذا كله لماذا؟ أنت ذكي ولا داعي لأن أشرح لك السبب.

لاحظت أم فريدة أنني مستطرف تداعيات حديثها المتشعبة، وتشوقي في الوقت ذاته لسماع حكايتها الشتوية، فقالت:

ـ ذات يوم خطرت فكرة لواحد من نمرة أم هداد، أقصد أنه جحش ويعتقد أنه ثعلب، يدعي أبو داغر. قال لنفسه (أم فريدة أرملة وما لها ظهر، عندها بنات، وصبي مدلل لا ينفع لشيء). وقرر أن يحتال علي. جاء إلى هنا، وجلس، وشرع يسدي إلي النصائح. قال لي:

ـ مشكلة ابنك عبدالكريم أنا أعرفها. إنه وحيد ومدلل، ولا يحب العمل تحت إمرأة الآخرين، وفي الوقت نفسه لا يحب العمل في الأراضي الزراعية. يا أم فريدة، بيعي الأرض واشتري له سيارة شاحنة، يعمل عليها سائقاً، ومن اشتغل في مال أمه لا يُظلم.

ومن كلمة لكلمة يا أبا عبدو وافقت. ولكيلا يفلتني أبو داغر من يده قدم إلي مفاتيح سيارة شاحنة، وقال:

ـ هذه السيارة مقابل الأرض. وأنا خلال يومين أنجز معاملة التسجيل للأرض والسيارة، وننزل كلنا إلى المحكمة ونبصم.

قلت لأم فريدة: أنا أراها فكرة معقولة.

قالت: وأنا مثلك. وبالصدق طرت من الفرح حينما رأيت عبدالكريم جالساً وراء المقود وقد شغل المسجلة وراح يحرك الـ (قدامي / خلفي)، مثل السائقين المحترفين. بعد يومين انتهت معاملة تسجيل الأرض لأبي داغر. وأما السيارة...

وسكتت أم فريدة.

قلت: ما بها السيارة؟

قالت: تصبحنا بدورية الشرطة تقرع بابنا مع طلوع الشمس، الدورية أخذتنا جميعاً إلى المخفر، وهنالك فهمنا القصة بحذافيرها. لقد تبين أن أبا داغر، مبادل السيارة التي أعطانا إياها مقابل الأرض على تركتور، وصاحب التركتور مفلس، والشاهد على العملية واحد نصاب.. والكفيل قاطع طرق قانوني. الله وكيلك يا أستاذ.. سلسلة طويلة عريضة من النصابين. وكان علي أنا، أم فريدة التي ما لها ظهر ولا سند، أن أواجههم.

قلت: وماذا فعلت؟

قالت: بعت ثلاث فرشات وأربع مخدات، واشتريت مسدساً لعبد الكريم

كدت لا أصدق ما أسمع. سألتها:

ـ ولماذا المسدس؟

قالت: واستقرضنا، يا عين أختك أم فريدة، خمسة أعدال بذار قمح،

ورحنا إلى الأرض التي أصبحت الآن على اسم أبي داغر، وبذرناها. (وضحكت وأضافت) لو رأيت كيف جن جنون أبي داغر لامتلأ قلبك، مثلما امتلأ قلبي، بالشحم واللحم. صار يدور حول نفسه مثل الدبور المحبوس داخل قطرميز من الزجاج. شرع يمر بأهل القرية واحداً واحداً ويشكوني لهم، وكلهم يأتون إلي ويرجونني أن أهادنه. وأنا بدوري أقول لهم كلمة واحدة فقط:

- ليأت إلى هنا ويقابلني، وبوجودكم.

أخيراً حضر، وحضر معه أكثر من ثلاثين رجلاً. قلت له:

- اسمع يا أبو داغر. أنا سأعطيك الحديث، أمام هؤلاء الناس الطيبين، من آخره. مشكلتك مع المحتالين والمفلسين والدجالين تبقى مشكلتك الخاصة، وأنت تحلها بمعرفتك. وأما أرضي فتعيدها إلي في (سجلات الدائرة العقارية) خلال شهر من تاريخه. وإذا لم تفعل...

قاطعني قائلاً: هذا تهديد؟

فأمسكت سالفي بيدي وأجبته:

- لا ورحمة أبي فريدة في نومته، ليس تهديداً. وهذه مسكة على سالفي، إذا لم تفعل فلن أترك أحداً ممن يفترض أنهم سيبكون إذا مت عليك على قيد الحياة! أأنت ترى ابني المدلل عبدالكريم هذا؟ والله العظيم الباري المقيم، وبما أرتجي من الله هو أغلى على قلبي من العالم. وحينما سأخسره مقابل خسارتي لك فلسوف ينحرق قلبي عليه أكثر مما تنحرق قلوب نسوان فلسطين على الشباب الرائعين الذين يدافعون عن أراضيهم وكرامتهم. أأنت لم تركم من الشبان قتلهم الإسرائيلية؟ ومع ذلك لم نر على شاشة التلفزيون أماً فلسطينية تقول لابنها (ارجع لورا)، وإذا (رجع عبدالكريم لورا) في هذه القضية فلسوف أقتله من دون تردد.

وقلت للرجال الحاضرين:

- إذا أحببتم أن تبقوا في زيارتنا أهلاً وسهلاً، وإذا شئتم المغادرة فبإمكانكم ذلك لأن الجلسة انتهت.

حقيقة لقد خشعت في هذه اللحظة أمام أم فريدة. وبعد صمت طويل شملنا جميعاً، بمن فينا ابني الصغير عمر، سألتها:

- وهل نفذ أبو داغر أوامرك؟

قالت: نعم. أعطانا أوراق الأرض وقال جهزوا المعاملة وخبروني لكي أذهب معكم إلى الدائرة العقارية وأفرغ لكم بالأرض.

قلت مرتاحاً: عال. إذن القضية انتهت.

قالت وهي تضحك من جديد: انتهت من طرف أبي داغر. وأما نحن فمن سينجز لنا المعاملة؟ ابني المدلل عبدالكريم عاد إلى سابق عهده. يأكل ويشرب وينام ويخلف الأولاد، وطول النهار يضرب أخواته البنات لكي يعطينه نقوداً، ليصرفها وهو جالس مثل التنابل!



# السور

خلفان الزيدي (سلطنة عمان)

**كان هناك.. عالياً شامخاً.. يطاول عنان السماء.. ويناطح السحاب.. وقبل كل هذا وذاك.. يضحك منا وعلينا.. كما عهدناه.. يعلن التحدي ويثير استفزازنا.. منذ أن تفتحت أبصارنا وعرفنا الحقيقة.. حقيقة وجوده ماثلاً أمامنا يحيطنا ويضعنا في شجنه اللامنتهي.**

لم يحاول أحد منا الاقتراب منه، فقد كان العقاب معروفاً سلفاً بالنسبة لنا نحن الصغار، لطالما ضجت آذاننا بالنذير والوعيد إن حاولنا مجرد الاقتراب منه، أو التفكير في شيء من هذا القبيل، كان السور يمثل بالنسبة لبعضنا هاجساً وكابوساً يراوده في ليله ونهاره، ويقض مضجعه وراحته، أما البعض الآخر فكان السور بالنسبة له واقعاً معاشاً لا مفر منه، فيما يجهل الباقي حقيقة كينونته، ومعنى وجوده، ولا يعرف منه سوى تهديد رجال الحارة لكل من تسول له نفسه الإطلالة من بوابته ذات الحراسة المشددة والأقفال الموصدة، والحارس الجاثم على أعتابها المدجج بأنواع العصي والأسلحة التي لا قبل لنا بها.

لكن الأمر هذا لم يكن كذلك بالنسبة للكبار، كنا نراقبهم يخرجون فرادى وزرافات، ويعودون دون أن تصطدم بهم كلمات الوعيد التي تصطدم بنا، ودون أن يطرأ عليهم طارئ أو تتغير هيئتهم أو يعودون سود الوجوه وقد أكلت الوحوش التي يخوفوننا بها بعضاً من أجسامهم.

لمحت جدي ووالدي والكثير من رجال الحارة يخرجون من بوابة السور في الصباح، ثم يعودون قبل الأصيل، كنت أتمعن فيهم، وانكش هيئتهم بحثاً عما عودونا به إذا ما سلكنا مسلكهم ورفضنا تقديم واجب الولاء والطاعة لهم.

أذكر أن أحدنا حاول أن يكتشف

غياهب ما خلف بوابة السور، كان حارس البوابة وقتئذ غارقاً في بعض أموره، لكن قبل أن يهم بالابتعاد خارج البوابة كان أيادي ضخمة تنتشله من مكانه وتعيده إلى الداخل قبل أن تشبعه أنكالاً وعذاباً، ومكث المسكين ليالي وأياماً لا يفارق داره خوفاً ومرضاً، وحينما لمحناه بعد حين كشف لنا عن آثار الضرب، فكان جسده أبلغ تعبير وأصدق وصف عما حل به، وكانت الحادثة بالنسبة لنا درساً لن تنساه ذاكرتنا، وجمعنا في باحة الحارة، وطلب منا إعادة تقديم ولاء الطاعة بعدم الاقتراب من بوابة السور، بل من السور ذاته.

أمسكني جدي حينئذ، وربت على كتفي، كان ينظر إلى السور ويقلب أبصاره في عليائه، ويشمخ جدي كما هذا السور، وهو يقول لي: إن معاناتنا كصغار لن تطول، وإن للسور نهاية لا بد أن تأزف.. قال جدي حكمته التي رنت كلماتها في أذني: لكل شيء بداية ولكل بداية نهاية.

ومات جدي.. لكن السور لم يمت حتى حينه، كان في مكانه يختال سروراً من مأساتنا، ويداعب هاجس فضولنا وسعينا الحثيث لكشف ما يخبئه السور خلفه.

- هل ثمة أناس خلف السور؟

سألت رفيقنا الذي حاول ذات مرة كشف هذا السر، لكنه لم يجب، ربما كان خائفاً من تكرار مأساته مرة أخرى، وسألت أحد رجال الحارة، فلم يجب، انبرى وهو ينظرني بنظرات تفوح شراراً، وسألت أبي فنهرني، لكن أمي أمسكتني بعدها وأخذتني في حجرها قبل أن تقول لي إن السور لحراستنا وحمايتنا خاصة نحن الصغار ولم تقل أمي أو رفضت أن تكشف لي مم يحمينا السور، وكيف يحمينا نحن الصغار فقط دون الكبار، ثم ماذا يذهب الكبار ليفعلوا خارج السور إذا كان الأمر مخيفاً ومرعباً.

- لأن أحدهم خرج ولم يعد.. قالت لي أمي واستطردت: كان فتى يافعاً، يفوح نضارة وشباباً، لكنه غادرنا إلى هناك.. إلى البعيد، حيث الشمس ذاتها والأقمار ذاتها، لكن النفوس لن تكون ذاتها، وسيدرك حقيقة ذلك ولو بعد حين.

وكبرنا.. وكبر السور معنا لكنه شاخ مع الأيام، الحارس اختفى والبوابة بدأت تنهار هي الأخرى ولا تقوى على حراسة ما أحاط به السور وحوى.. وكبرنا مرة أخرى لكن السور لم يكبر.. كان قد انتهى وتلاشى.. ولم يكن وحده قد تلاشى.. كانت الحارة التي تضمنا تلاشت هي الأخرى خلف مدينة لا نعرف أولها من آخرها.. ولم تكن الحارة أيضا وحدها من تلاشى.. كنا نحن.. نحن الذين عرفنا سر السور.. وعرفنا كينونته وما يخبئه خلفه.. وحينما التقينا ذات مرة نحن من كنا صغاراً.. بكينا كما لم نبك من قبل.. كنا نبكي السور ونبكي حارتنا.. وكنت من بينهم أبكي ذاتي التي انطلقت بلا سور يحميها.

مدحت علام

## رابطــة الأدبــاء

# أمسية أحياها الشاعر السعودي حمدان الحارثي

نظمت رابطة الأدباء للشاعر السعودي حمدان الحارثي أمسية شعرية قدمها الشاعر دخيل الخليفة بحضور أعضاء منتدى المبدعين الجدد. ولقد قرأ الحارثي في الأمسية عدداً من قصائد ديوانه الأول الذي يجهز لطرحه في الأسواق بعنوان «يحاور أنثاه».

ومن القصائد التي أنشدها الحارثي «من هناك»، و«أوراق في ذاكرة التوت»، و«مؤثث بالحزن»، و«وشم للهباء»، و«غزالات بيض»، وعبر الشاعر في قصيدة «أوراق في ذاكرة التوت» عن رؤى إنسانية تتعلق بالحضر والماضي معاً في مونولوج داخلي متواتر مع أحاسيسه ليقول:

**في المساء**
**أعمد أوراق الأرض**
**تزهر ذاكرة التوت**
**في ساعدي**
**فأسوف**
**المدى بالعصافير**
**والاشتهاء**

أما قصيدة «مؤثث بالحزن» فإنها تضمنت مراحل مختلفة بثها الشاعر في صور خيالية وواقعية متنوعة ليقول:

**تأتي إليك سرائري**
**حرى**
**ويجترح المزاهر**
**والقصائد**
**والأغاني**
**من صدور الأمهات**
**مروا على شجري**
**الذي مد الغصون وعد**
**أزمنة**
**من الغادين كانوا عند**
**بابك ينشدون**

والشاعر حمدان الحارثي ـ كما جاء في تقديم الخليفة ـ ينتمي إلى جيل قصيدة التفعيلة وهو من مواليد 1975 في الطائف وتخرج في جامعة الملك عبدالعزيز في كلية الآداب ويعمل مدرساً.

## عباس الحداد حصل على الدكتوراه عن أطروحة «العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي»

حصل الكاتب عباس يوسف الحداد في كلية الآداب ـ جامعة القاهرة على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى عن أطروحته «العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي في القرن السابع الهجري».

وكانت اللجنة التي ناقشت أطروحة الحداد مكونة من الدكتور

جابر عصفور، والدكتور سعد مصلوح، والدكتور سليمان العطار، ولقد أثنت اللجنة على الأطروحة التي قدمها الحداد في دراسة جادة تناول فيها كل ما يتعلق بموضوع أطروحته.

وتطمح دراسة الحداد إلى الكشف عن الكيفيات التي تجلى بها «العاذل» في تراث الشعر الصوفي، والدلالات النوعية الكامنة وراء تلك الكيفيات، وكان من أهم المصاعب التي واجهت البحث تنوع المصادر التي اعتمد عليها الحداد في رسالته.

## المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: خطة لنشر الثقافة عالمياً

استعرض الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع رئيس معهد البحر الأبيض المتوسط أندريا أماتو والممثل المقيم في برنامج الأمم المتحدة للتنمية بولو لمبو وبحضور طارق رجب السبل المتاحة لخلق جيل واع بأهمية المحافظة على التراث، ونشر الثقافة حول العالم.

وفي هذه الجلسة قدم أماتو خطة المعهد من أجل نشر الثقافة من خلال العمل على إنشاء موقع عالمي ثقافي على «الإنترنت» يتضمن كل المدن والمواقع التراثية، وإدراج كل المعلومات والصور المتاحة لتلك المدن على الشبكة، ثم عرضها كمواد ثقافية مثل الموسيقا والمسرح والفنون الحرفية كافة، ومحاولة اكتشاف أوجه الشبه بين الحضارات المختلفة، كما تجول لمبو في المواقع التراثية الكويتية مثل آثار فيلكا والصبية وغيرها.

## البحرين: ندوة حول حقوق الملكية الفكرية

أقيم في مملكة البحرين برعاية وزير الإعلام نبيل بن يعقوب الحمر بالتعاون مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية، ندوة حول دور الحكومة في توفير الحماية المثلى للملكية الفكرية شارك فيها عدد من الخبراء والمفكرين في الشأن الثقافي والفكري، والتي ركزت على جميع الجوانب المتصلة بالملكية الفكرية مثل حقوق المؤلف، والملكية الصناعية، براءات الاختراع، والعلامات التجارية، والمؤشرات الجغرافية وغيرها.

كما سلطت الندوة الضوء على الجوانب القضائية والتشريعية في توفير الحماية المثلى للملكية الفكرية، إلى جانب النواحي التطبيقية والإعلامية وغيرها، ولقد شارك في الندوة مدير المكتب العربي في المنظمة العالمية للملكية الفكرية شريف سعدالله، ومستشار المنطقة سامر الطراونة، ونخبة من الاستشاريين في الوطن العربي.

## مصر: ندوة «الهوية العربية في عصر المعلومات»

نظم المجلس الأعلى للثقافة في مصر ندوة عنوانها «الهوية العربية في عصر المعلومات» التي شارك

فيها عدد من الخبراء والمفكرين العرب، وذلك لمناقشة العلاقة بين اللغة والهوية العربية في ظل التحديات التي يفرضها عصر المعلومات.

ولقد بحثت الندوة في جلساتها المتنوعة بعض التأثيرات التي أحدثتها تقنيات المعلومات والاتصالات على المجتمعات العربية فيما يخص مستوى السلوك والعلاقات الاجتماعية وغيرها، وما نجم من تغييرات داخل المجتمعات العربية كافة، بالإضافة إلى تأثير ثورة المعلومات على اللغة التي تمثل الأساس الرئيسي للهوية، والتحديات والفرص التي تواجه الهوية العربية في عصر المعلومات، كما تضمنت الندوة حلقة نقاش حول المسؤولية الفردية في الحفاظ على الهوية من خلال أفكار ومقترحات تساعد على المحافظة على الهوية واللغة معاً.

كما اشتملت الندوة على المحتوى الرقمي المتاح على شبكة «الإنترنت» حالياً أو خارجها والتي تظهر الحد الذي تعكسه الهوية وسبل تدعيم هذا المحتوى ليصبح في مستوى التحديات التي تواجه الهوية العربية الآن، كما ناقشت الندوة عدداً من المحاور منها الهوية العربية وعناصرها الثقافية أو التأثير المجتمعي لتقنيات المعلومات، والتلاقي بين اللغة والمعلومات والتحديات بالإضافة إلى الفرص التي تواجه الهوية العربية وغيرها.

## الأردن: أمسية للشاعر محمود درويش في مهرجان الشعر العربي

حلّ الشاعر الفلسطيني محمود درويش ضيفاً على حفل افتتاح مهرجان الشعر العربي في العاصمة الأدنية عمان كي يحيي أمسية شعرية حضرها عدد كبير من الجمهور الذي جاء من أجل الاستماع إلى قصائد درويش الهادرة.

ولقد ازدحمت صالة قصر الثقافة والفنون في عمان بمحبي شعر درويش فقرأ لهم قصائد من ديوانه الأخير «لا تعتذر عما فعلت»، ومنها «أحد عشر كوكباً»، كما قدم قصيدة إلى المفكر العربي الراحل إدوارد سعيد، وأنشد بمصاحبة العزف المنفرد على آلة العود للفنان صخر حتي، قصيدة «حالة حصار» تلك التي تفاعل معها الجمهور ثم أعقبها بقصيدة أخرى تحدث فيها عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وغيرها من القصائد التي امتازت بروح وطنية وعربية متمردة على القيود التي فرضتها سطوة العدو الصهيوني، ورغبته في القضاء على كل شيء جميل في حياة الشعب الفلسطيني.

## المغرب: عبدالوهاب الرامي يحصل على جائزة «استحقاق التميز»

حصل الشاعر المغربي عبدالوهاب الرامي في المؤتمر العالمي للشعر الذي

انعقد في مدينة كورتيا دي أرجيس في رومانيا على جائزة «استحقاق التميز»، وذلك ضمن الشعراء الثلاثة الذين رشحتهم لجنة تحكيم المؤتمر الذي نظم حول موضوع «القداسة».. بمشاركة شعراء ينتمون إلى أكثر من عشرين دولة لنيل الجائزة الكبرى.

ولقد منحت اللجنة الشاعر عبدالوهاب الرامي جائزة عن مجمل أعماله التي تجاوزت الأربعين مؤلفاً، وجاء في قرار لجنة تحكيم المؤتمر أن الأشعار التي ألقاها الرامي تعد أحسن القصائد لخصوصيتها المتمثلة في تعبيراتها وإيقاعاتها واستنباطها للذات الإنسانية وانفتاحها على الهموم العالمية المشتركة للعالم، كما أشارت اللجنة إلى الطريقة المميزة في إلقاء الشعر لدى الرامي التي يمزج فيها بين الميلوديا الصوتية المرتجلة والقصيدة.

## سوريا: مركز سعود البابطين للتراث والثقافة أقام معرضاً تراثياً نادراً

أقام مركز سعود البابطين للتراث والثقافة في دمشق معرضاً متخصصاً يهدف إلى التعريف بالموروثات النفسية من مخطوطات تعود إلى عصور قديمة، ووضعها في متناول الباحثين والمهتمين بالتراث من أجل تحقيقها ومشاهدتها.

وشمل المعرض الكثير من نوادر كتب التراث والثقافة من علوم القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والفقه الإسلامي، وعلوم اللغة العربية وآدابها، إلى جانب العلوم الكونية، والتطبيقية والفلك والطب والصيدلة.. ومن المخطوطات التي تزين بها المعرض فرمان صادر من السلطان محمد رشاد موجه إلى والي حلب حسين كاظم باشا، لتعبئة الجيوش لخوض الحرب العالمية الأولى، وكتاب «إمداد الفتح، شرح نور الإيضاح في الفقه الحنفي»، إلى جانب جناح بالمسكوكات لأمم مندثرة، وأخرى لحقب إسلامية ماضية.

## لبنان: فعاليات المؤتمر الإقليمي للمرأة العربية

تضمن المؤتمر الإقليمي للمرأة العربية الذي نظمته الأمم المتحدة في بيروت على العديد من الجلسات التي بحث فيها بعض الأمور المتعلقة بالمرأة، ومشاركتها في الحياة السياسية ولقد أوضحت الأمينة التنفيذية للجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا «الإسكوا» ميرفت التلاوي في إطار مؤتمر الدعوة إلى السلام إلى الإنجازات التي تم تنفيذها في البلدان العربية فيما يخص المرأة ووضعها، ومشاركتها في الحياة العامة ومنها تعيين وزيرات في العديد من الدول العربية مثل العراق، والجزائر وعمان، والبحرين، وإعطاء حق الترشيح والانتخاب للمرأة في بعض دول الخليج العربي، وطالبت التلاوي بضرورة العمل على مواجهة التحديات التي لا تزال مطروحة

ومنهـا «العنف ضـد المرأة، والفـقـر والبطالة، والأمـيـة، وغـيـرها..». كـمـا تطـرقـت الـنـدوة إلـى الحـديـث عن الأوضـاع المعيشـيـة للمرأة الفلسـطينية مع بنـاء إسـرائيل للـجـدار الأمنـي في الضفة الغربية.

## تونس: افتتاح مهرجان قرطاج الدولي

بحضـور وزير الثقافة التونسـي عبدالباقي الهرماسـي وثمانية آلاف متفرج افـتـتح على خـشـبـة المسـرح الرومـانـي فـي قـرطـاج مـهـرجـان قـرطـاج الدولـي، ولـقـد تـضـمـنت الـدورة أعـمـالاً فنيـة وثقـافـيـة متنوعة.

ولقد شـارك في المهرجـان فنانون عـرب من تـونس ومـصـر والـعـراق وسـوريا والـكـويت والسـعـودية والإمـارات إلى جانب مشـاركة دول أجنبـيـة أخرى منـهـا كندا وإسبـانيـا والكامـيـرون، كـمـا اخـتـلط المـاضي بالحـاضـر في الأعـمـال المقدمـة على خشبة المسرح في قرطاج، بالإضـافة إلى الحضـور الكثيف الذي حظي به هذا المـهـرجـان في هذه الدورة التي جاءت في صـورة متجددة ومتنوعة وفـيـهـا الـعـديد من الأنشـطة والفعاليات والفقرات.

# وكلاء توزيع البيان

■ الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨

■ القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠

■ الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣

■ الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١

■ دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤

■ الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣

■ مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣

■ المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩


زهرة المصطفى
عليها وعلى أبيها أزكى السلام
شعر: ندى الرفاعي
خولة القزويني
أسرار المرأة
دار النبأ للنشر والتوزيع
صدر حديثاً